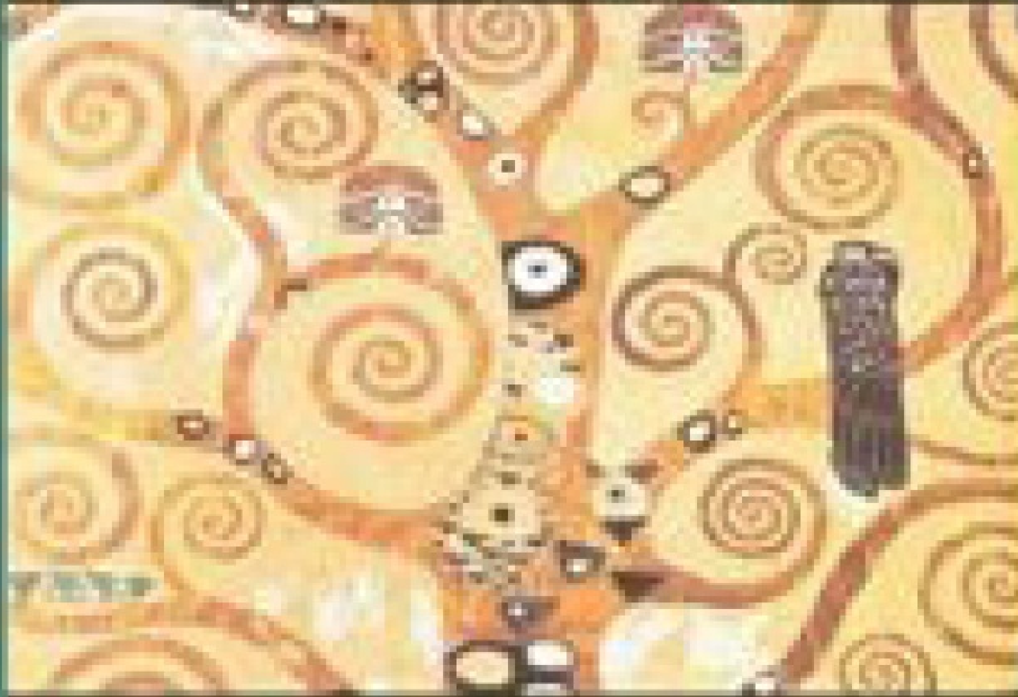
Doğan Özlem

Hermeneutik ve Şiir



İnsan Yayınları

Doğan Özlem

1944'te İzmir'de doğdu. İzmir Atatürk Lisesi'nde başladığı lise öğrenimini tamamlayamadan kunduracı kalfası ve tezgâhtar olarak çalışmak zorunda kaldı. 1965'te Sivas'a er olarak askere gitti. Liseyi askerliği sırasında dışarıdan sınavlara girerek bitirdi. Yine askerliği sırasında üniversite giriş sınavını kazandı. 1967'deki terhisinden sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde yükseköğrenimine başladı ve bu bölümden 1971'de mezun oldu. 1971-1974 arasında Almanya'da bulundu ve çeşitli işlerde çalıştı. Mezun olduğu bölümde 1974'te başlayıp daha sonra *Max Weber'de Bilim ve Sosyoloji* (1990) adıyla yayımlanan doktora tezini 1979'da tamamladı. Yükseköğrenimi ve doktora çalışması sırasında (1967-1979) Almanya'da ve Türkiye'de işçi, büro memuru, sendikacı, muhasebeci ve yönetici olarak çalıştı. 1980'de, otuz altı yaşındayken, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde asistan olarak göreve başladı. 1988'de doçent, 1993'te profesör oldu. 2001'de kendi isteğiyle emekliye ayrıldıktan sonra, aynı yıl içinde, Muğla Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde yeniden akademik hayata döndü ve uzun süre bölüm başkanlığı yaptı. Halen Yeditepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesidir.



Notos Kitap 048
Kuram 004
Felsefe

Birinci Bas›m
Mayıs 2011
ISBN 978-605-5904-41-8
Sertifika 16343
Editör
Kaan Özkan
Kapak Resmi
Gustav Klimt, *Hayat Ağac›*, 1905-1909, ayr›nt›
Notos Kitap Yay›nevi
‹nönü Caddesi, Emektar Sokak, 18/1
Gümüşsuyu, Beyoğlu 34427 ‹stanbul
0212 243 49 07
notoskitap.blogspot.com
Bask› ve Cilt
Pasifik Ofset
Baha İş Merkezi, Haramidere ‹stanbul
0212 412 17 77

Doğan Özlem
Hermeneutik ve Şiir
Felsefe



BİRİNCİ BÖLÜM
FELSEFE VE EDEBİYAT

Mimesis mi, Poiesis mi?

Aristoteles edebiyatın özünün ne olduğu sorusunu yanıtlamak için onun amacına ve yarattığı etkiye bakmak gerektiğini bildirir ve bunu tragedya örneğinde göstermek ister. O, en üstün edebi tür saydığı ve şiir ile tiyatronun buluştuğu tür olarak gördüğü tragedyada amacın korku ve acıma duygularını uyandırmak yoluyla ruhu tutkulardan arındırmak, *katharsis* olduğunu belirtir. Ona göre (en gelişmiş örneği tragedya olmak üzere) özel olarak edebiyatı ve genel olarak sanatı karakterize eden yön, onların belli kurallar doğrultusunda belli türden bir etki yaratmak amacıyla gerçekliği taklit, yani *mimesis* etkinlikleri olmalarıdır. Aristoteles'in sanatsal etkinlik için kullandığı terim *techne*dir. Sanat etkinliği, gerçekliği taklit etme yoluyla gerçekleştirilen *teknik* bir etkinliktir. Böylece Aristoteles, yüzyıllar boyunca etkili olacak olan bir anlayışın ilk ve en önemli temsilcisi olur.[1] Hocası Platon ise, sanatçıyı (özel olarak şairi) taklitçi bir teknisyene indirgeyen, onun hayal gücünü ve yaratıcılığını kabul etmeyen bu Aristotelesçi anlayışı benimsemez. Platon'a göre özellikle şairler, yapıtlarını bir esinle, bir çeşit kendinde olmayış veya kendinden geçiş hali içinde ortaya koyarlar. Bu demektir ki, burada *mimesis* anlamında bir teknik etkinlikten çok, *poiesis* anlamında bir yaratma etkinliği vardır.[2] Ne var ki, Platon'un sanatta (özellikle şiirde) bulduğu bu yaratmacı (*poetik*) yön hiç de sanatçının (şairin) öznellik ve bireyselliğinden kaynaklanmaz. Tam tersine,

sanatçı (şair) bir aracıdır; o, tanrıların, esin perilerinin kullandıkları bir araçtır. Onun söyledikleri kendisine değil, tanrılara, özellikle esin tanrıçalarına aittir. Böyle olunca, sanatta yaratmacılığı benimser gibi görünse de Platon, aslında sanatçıyı (şairi), Aristoteles'in ona tanıdığı statüden çok daha düşük bir statüye yerleştirir ve onun, gerçekliği doğru dürüst taklit bile edemediğini, gerçekliği yansıtamadığını ve zaman zaman esin perilerine bile aldırmadığını, başkalarına ve hatta kendisine bile bol bol yalan söylediğini belirterek, onu ideal devletinden kovar.[3]

Platon'un ve Aristoteles'in sanatçıya (şaire) tanıdıkları düşük statü, istisnalar dışında, 18. yüzyıla, Aydınlanma yüzyılına kadar yaygın bir kabul görmüştür. Platon'un ve Aristoteles'in nesneyi merkeze yerleştiren söylemlerinin yeniçağda Descartes ile birlikte özneyi merkeze yerleştiren söylem karşısında gerilemeye başlamasının, "özne"nin felsefenin odak kavramı haline gelmesinin en önemli sonuçlarından biri, sanata ve sanatçıya tanınan yüksek statüdür. Sanatçıya artık, bir teknisyen, bir taklitçi olarak bakmak reddedildiği gibi, onun tanrısal güçlerin kullandıkları edilgin bir aracı olduğu görüşü de reddedilmektedir. Evrenin merkezine tanrıyı veya doğayı koyan, insanı tanrısal veya doğal bir belirlenim altına yerleştiren eski anlayışın yerini, büyük ölçüde, evrenin merkezine insanı koyan, dolayısıyla onu kendi belirlenimini kendinden alan varlık, kısacası "özne" sayan anlayış almıştır. Modern "özne", epistemolojik düzlemde, evreni kendi bilme olanakları çerçevesinde kurgular, yani onu kendine göre kurar, zihninde inşa eder. Bilgi, dış dünyanın onda edilgin durumda yansımasının bir sonucu değil, bizzat onun etkin olarak ürettiği bir şeydir. Aynı modern "özne", toplum içinde de artık bir edilgin uyruk değil, toplumu diğer öznelerle birlikte kuran ve birlikte yöneten etkin özne olarak "birey"dir. Bunun gibi, bu "özne"nin artık sanatsal etkinlik sırasında basit bir taklitçi veya tanrısal esinin edilgin bir yansıtıcısı olarak görülemeyeceği de açıktı. Sanatçı, öznellik ve bireyselliğiyle etkin olan, taklit yapıtlar değil, özgün yapıtlar ortaya koyan, *yaratan* kişidir ve sanat etkinliği bir *poiesis*tir. Örneğin Shasftesbury'ye göre, sanatçı kendi dünyasını kendisi yaratan bir tanrı gibidir. Sanatçı, madde dünyasına kendinden hareketle biçim veren kişidir. Sanatsal yaratma bir biçim verme etkinliğidir ve sanat yapıtı sanatçının iç dünyasından çıkan biçimin duyusal dünyada ortaya çıkan bir görünüşü ve gösterilişidir.[4]

Sanata ve sanatçıya tanınan bu yüksek statü, 18. yüzyıl başlarından günümüze, üç yüz yıldır öylesine benimsenip içselleştirilmiştir ki, ilkçağdan 17. yüzyılın sonlarına kadar sanatçılığın ikinci sınıf bir uğraş sayıldığı, genellikle sanatçıların ve özellikle yazarların kendi eserlerinin hukuki anlamda sahipleri bile sayılmadıkları (çünkü onlar birer taklitçidir), yüksek çevrelerin ve özellikle Kilise'nin himmet ve lütfuyla çalışmalarını sürdüren hizmetkârlar olarak görüldükleri, yeniçağ ve yakınçağ toplumlarının belleklerinden âdeta silinmiştir. Öznenin etkin ve yaratıcı yönünün keşfi, dolayısıyla sanatın ve sanatçının değer kazanması, ne var ki, tüm bir 18. yüzyıl boyunca süren sert tartışmalar sonunda gerçekleşebilmiştir. Sanatçıya yaratıcılığı layık görmeyenlerin uç tutucu görüşlerinin karşısında sanatçıyı "dâhi" ile özdeşleştirmenin ötesinde, onda neredeyse tanrısal bir yön gören uç yenilikçi görüşler arasındaki uzlaşmaz cepheleşmede Lessing'in deha hakkındaki görüşlerinden etkilenen Kant'ın "deha estetiği" önemli bir dönüşüme yol açmıştır. Lessing dehayı "sanata kuralını veren doğal yeti" olarak tanımlamıştı. Kant ise bu tanımı şöyle geliştirir: "... Her sanat kuralları koşul olarak gerektirir. Bir şey 'sanatsal' adını ancak bu kuralları temel alması dolayısıyla alabilir. Ne var ki, güzel sanatlar kavramı, bu sanatların ürünlerinin güzelliği üstüne verilen yargının, bir kavrama belirleyici temel olarak sahip olan herhangi bir kuraldan türetilmesine izin vermez... O halde güzel sanatın kendisi, ürününü meydana getirmesini sağlayacak hiçbir kuralı öngerektirmez. Ama öngelen hiçbir kural olmaksızın bir ürün asla sanat yapıtı olamayacağından, burada doğa, öznenin içinde (ve aynı öznenin yetisine uygun olarak) sanata kuralını vermiş olmalıdır; yani güzel sanat, ancak dehanın ürünü olarak olanaklıdır."[5]

Sanatta yaratıcılığın kaynağı sanatçının dehasıdır. Ve zaten deha, 18. yüzyıl estetiğinde, yaratıcılıkla âdeta özdeşleştirilir.[6] Kant "zanaat" ve "sanat" ("güzel sanat") ayrımını da dehaya dayandırır. Buna göre "zanaat" *mimetik* bir etkinliktir; buna karşılık "sanat" ("zanaat"ten iyice ayırmak için "güzel sanat") dehanın bir etkinliğidir. Ve Kant, sanat yapıtının özelliklerini de bu ayrım doğrultusunda şöyle belirler: Sanat yapıtı, dâhinin (sanatçının) bir defalık bir yaratısı olarak özgündür. Sanat yapıtının da kuralları vardır; ne var ki dâhi (sanatçı) bu kuralların bilincinde olmadan yapıtını yaratır; sanat yapıtı bilinçsiz bir yaratmanın ürünüdür. Sanatçı, bilincinde olmadığı

için, bu kuralları bize açıklayamaz; bizim ondan bu kuralları açıklama talebimiz de bu yüzden yersiz bir talep olur.

Hermeneutik ve Edebiyat

Kant estetiğinde karşılaştığımız bu yeni sanat bilinci ve sanatçı tanımı, özellikle edebiyat alanında yazarın bireyliğinin ve yapıtının bir defalığının ve özgünlüğünün vurgulanması, günümüze kadar ulaşan etkiler meydana getirmiştir. Ne var ki, edebiyat yapıtının sanatçının kendisinin bile bilincinde olmadığı kurallara bağlı biçimde ortaya konulan bir ürün olarak görülmesi; yapıtın anlaşılması, yorumlanması ve değerlendirilmesinde hangi ölçütlere ve normlara başvurulması gerektiği sorusunu da gündeme getirmiştir. Yüzyılların *mimetist* anlayışında sanat yapıtının anlaşılması, yorumlanması ve değerlendirilmesi konularında büyük zorluklarla karşılaşılmamıştı. Çünkü sanat yapıtı taklit amaçlı bir teknik çalışmanın, bir çeşit zanaatkârlığın bir meyvesiydi ve yapıtın niteliğinin büyük ölçüde teknik ölçütlere göre belirlenebileceğine inanılıyordu. Oysa şimdi, yaratıcı bireyin özgün ürünü olarak edebiyat yapıtı o âna kadar hiç de açıkça farkına varılamayan özellikleriyle bir çeşit özerklik kazanıyordu ve onun bu özerk konumuna nasıl nüfuz edileceği, edebiyat yapıtının nasıl anlaşılacağı bir sorundu. Edebiyat yapıtlarının özgünlük ve özerklikleri dikkate alınarak anlaşılması ve yorumlanması, bir gereklilik olarak ortaya çıkıyordu.

Poiesis ürünleri olarak edebiyat yapıtlarını özgünlük ve öznelliklerini dikkate alarak anlama ve yorumlama görevinin, yazılı yapıtları anlama ve yorumlama sanatının ve tekniklerinin yüzlerce yıllık alanı olarak hermeneutiğin etkinlik alanı içerisinde gerçekleştirilmesi gerektiği, özellikle Almanya'da açıkça görülmekle birlikte hermeneutiğin, bu görevi yerine getirmesi için özel bir donanıma ve kendi içerisinde özel bir çalışma alanı oluşturmaya gereksinimi olduğu da ortadaydı. Uzun tarihi boyunca hermeneutik, 18. yüzyıla kadar, kutsal metinlerin yorumlanması etkinliği olarak *teolojik hermeneutik*; her türlü metnin, fakat özel olarak edebiyat metinlerinin yorumlanma etkinliği olarak *filolojik hermeneutik* ve nihayet

hukuk metinlerinin hukuk normları ışığında yorumlanması etkinliği olarak *hukuksal hermeneutik* olmak üzere, başlıca üç kanalda gelişimini bulmuştu. 19. yüzyılla birlikte, Schleiermacher ve Dilthey'ın çabalarıyla *felsefi hermeneutiğin* ortaya çıkışı, hermeneutik içerisinde edebiyat yapıtına yönelik olacak olan ve biraz yukarıda sözü edilen yeni bir çalışma alanına duyulan gereksinimle eşzamanlıdır. Bu yeni hermeneutik alanı, binlerce yıllık geçmişe sahip filolojik hermeneutiğin bir uzantısı olarak görülebileceği gibi, bir yerden sonra ondan bağımsızlaşan yönlere sahipti. Bu yeni alan *edebiyat hermeneutiği* olarak anılmaya başlamıştı. Gerçi adı konulmuş olsun olmasın, filolojinin eşliğinde ve desteğinde varoluş bulan bir edebiyat hermeneutiği hep vardı; fakat bu edebiyat hermeneutiği, edebiyat yapıtını özgün, onun sahibini özerk saymayan, sanatçıya (istisnalar dışında) yaratıcı gözüyle bakmayan bir çalışma tarzına sahipti. Oysa şimdi, edebiyat yapıtının yeni anlaşılış şekli ve buradan kaynaklanan yeni sorunlar edebiyat hermeneutiğinin yenilenmesini, hatta onun yeni bir hermeneutik alanı olarak kurulmasını gerektiriyordu.

Kendilerine getirilen çözüm önerilerinin hermeneutik içerisinde ayrılmalara, hatta kutuplaşmalara yol açtığı bu yeni sorunlar nelerdi?

En başta, klasik *yapay-doğal karşıtlığı*nı artık, edebiyat yapıtının yeni anlaşılış şeklini dikkate alarak çözmek gerekiyordu. Aristoteles kuramsal söylemi doğal, edebiyatıysa yapay sayıyordu. O, başlıca örneği felsefi söylem olmak üzere, kuramsal söylemi, *theoria*yı doğal sayıyordu. Oysa edebiyat, bir *mimesis* etkinliğinin, bir çeşit zanaatkârlığın ürünü olması bakımından yapaydı. Aristoteles'in yaptığı bu ayrım öylesine etkili olmuştur ki, 18. yüzyıl başlarına kadar doğal sayılan kuramsal söylem başatlık kazanmış ve edebi söyleme (ve genellikle sanata) göre her zaman daha değerli sayılmıştır. Platon'un şaire ideal devletinde yer vermek istememesinin ardında da Parmenides'ten beri süregelen bu yapay-doğal karşıtlığının belirleyici olduğu açıktır. Gerçekten de uzun yüzyıllar boyunca kuramsal söylem edebiyat karşısında hep küçümseyici ve hatta zaman zaman saldırgan bir tutum içinde olmuş, iki bin yılı aşan tarihi boyunca hermeneutik içinde de bu karşıtlık benimsenmiştir.[7]

Yapay-doğal karşıtlığı sorunu, kendisine yapışık bir diğer sorunu barındırır. Parmenides ve tüm Elea Okulu, şeylerin (nesnelerin) adı

olduğunu ve sözcükler ile şeyler (nesneler) arasında tam bir denklik, örtüşme (tekabül, *correspondance*) bulunduğunu iddia etmiş ve konuşma ediminin şeylerin (nesnelerin) tam karşılığını verdiğine inanmıştır. Bu, sözcüklerin tekanlamlı olduğu kabulünü getirmiştir ve *tekanlamlılık* (*monosemi*) özellikle doğal sayılan kuramsal söyleme mal edilmiştir. Elealıların, sözcükleri nesnelerin ve durumların kopyaları sayan dil felsefeleri, sözcüklerin şeylerden (nesnelerden) türediğini, onların, nesneleri aracısız temsil ettiklerini savunur. Yansıtma kuramlarının hemen hepsine kaynaklık etmiş olan bu dil felsefesine göre, dil ve dünya, tanrısal bir lütuf olan aklın birliği içinde, aynı bıçağın iki yüzü gibidir. *Logos*, evrene düzenini veren ilkedir ve o bu evreni *kosmos* kılan ilke olduğu kadar bu evrenin *söz ile* ve *söz içinde* temsilidir de. Ve *logos*un birincil anlamı da akıl, ilke, düşüncenin ve evren düzeninin yasası olmazdan önce, söz'dür. Kuramsal söylemin doğallığı ve sözcüklerin tekanlamlılığı sayıltısı, Aristoteles üzerinden geçerek tüm ortaçağ boyunca filolojinin ve filolojik hermeneutiğin de yönünü belirlemiş, yüzyıllar boyunca "yansıtma" ve "doğruluk" terimleri sözcüklerin tekanlamlılığı kastedilerek kullanılmıştır. İlk kez 17. yüzyıl ortalarında, Port Royal Okulu düşünürleri, sözcük ile nesnesi arasında tam bir denklik, tekabül olduğu sayıltısını şüpheli bulmuş, sözcüğü *gösteren* ve nesneyi *gösterilen* olarak birbirinden ayırmış ve şunları sormuşlardır: Bir sözcük nesnesiyle tam bir denklik içinde olabilir mi? Gösteren gösterilenin tam ve upuygun (*adéquat*) bir tasarımını verebilir mi? Elealıların, Aristoteles'in, tüm bir ortaçağın dil öğretilerinde böyle soruların sorulması olanaklı değildi. Oysa Port Royal Okulu düşünürlerinden sonra John Locke da Elealıların anasavlarından birinin, sözcüklerin potansiyel olarak nesnelerin sınırsızlığı oranında sınırsız olabilecekleri savının doğurduğu bir temel sorun üstünde dururken şunları söylüyordu: "Dilin yetkinliği adına sesleri idelerin göstereni yapabilmek yeterli değildir. Hele bu işaretler çok sayıda tekil şeyleri kavratacak şekilde kullanmıyorlarsa. Çünkü her tekil şey belirli bir adla gösterilmek zorunda olsaydı, sözcüklerin çok çeşitli türleri bir arada bulundurma (kavratma) özelliği işlev ve değerini kaybederdi."[8]

Locke, ünlü uyarısını tam bu noktada yapar: "Words would be endless."* Ne var ki, sözcüklerin sınırsızca çoğaltılabilirliği insan belleğinin sınırlılığı

karşısında gerçekleşemez bir şey olduğu gibi, iletişimi ve bildirişimi ortadan kaldırma tehlikesini de beraberinde taşır. Bu durumda çözüm, Locke'a göre, dilin rasyonelleştirilmesi, yani tekil sözcüklerin sınırsızlığından genel terimlere geçmektir. Ne var ki, bu durumda bir başka sorun ortaya çıkar. Çok sayıda nesneyi tekil sözcüklerle ifade etmeyip onları bir genel terim altında toplamak bir "dil ekonomisi" sağlarsa da bu genel terimler hiç de tekanlamlı kalamaz; tersine, genel terimler yanlış ve değişik anlaşılma tehlikesini hep taşır ve bu onların giderilemez özelliklerini, çokanlamlı olmalarını getirir. *Çokanlamlılık* (*polisemi*) özellikle genel terimlerin kaderidir. Böyle olunca dil, Elealıların, Aristoteles'in sandığı gibi nesneleri yansıtan bir ayna (*langua speculae*) değil, nesneleri çokanlamlı bir metaforlar ve simgeler çokluğu içerisinden gösteren bir alandır. Ve en önemlisi, dil yine Elealıların, Aristoteles'in sandığı gibi doğal değildir, *yapay*dır. Dil, *logos-kosmos* denkliğini yansıtan bir ayna değil, insanın bir yapıtıdır, onun bir inşasıdır. Dilin zenginliğini yapan şey, dilin kendisinden kaynaklanan bu çokanlamlılıktır. Ve artık bu noktada çokanlamlı terimler örgüsü olma yönüyle dilin, gerçekliği yansıtma, nesneleri karşılayan adlar topluluğu olma işlevi sorunsallaşır. Laplanche-Leclair formülü bu durumu açıkça ortaya koymuştur: "Tekanlamlı bir sözcük bir nesne durumunun, yani bir gösterilenin, bir gösteren ile ilişkisi aracılığıyla bellekte tutulmasını sağlar (*denotation*). Gösterileni (g), göstereni (G) ile simgeleştirerek bu ilişkiyi şöyle formüle edebiliriz: G/g. Ne var ki, gösteren (G), dilin kendisi bir metaforik kullanıma izin verdiğinden, çift işlevlidir. Yani gösteren (G), hem tekanlamlı bir sözcük olma işlevini hem de sözel ve ikame edici bir imlem olma işlevini birlikte yüklenmiştir. Böylece (G), (G') ve (G'')'ne dönüşür. Gösterenin (G) bu çiftanlamlılığı (G' ve G''), gösterilenin (g) de tek değil çift gösterilen (g' ve g'') olmasını gerektirir. Böylece G/g formülü G'-G''/g'-g'' formülüne dönüşür... Bu metaforik düzlemde yeni gösteren eski göstereni hiç de zorlamaz; tersine eski göstereni bir gösterilen mevkiine düşürür: G'/G. Buradan şu karmaşık formül çıkar: G'/g x G/g. Buradan, açıkça, edebiyat dili için özel bir ölçüt, bu dil için hatta kurucu olan bir ilişki ortaya çıkmaktadır. Bu ilişki, bir gösterenin bir gösterilenle olan ilişkisidir. Bu ilişki, katı yansıtma kuramının geçersizliğini açıkça ortaya

koyar. Dil hiç de klasik *apophansis*[9] anlamında, dil dışı bir nesnel durumu göstermemektedir. Dil bize kendi dışındaki bir şeylerden haber vermez artık; o, kendi içinde devinen bir şey, sözcüklerle sözcükler arasındaki bağıntının serbest kaldığı bir alandır."[10]

Özetle, insan ürünü, yapay bir şey olarak dil, kendi içindeki devinimiyle çokanlamlılığın bizzat kaynağı olmaktadır ve bu çokanlamlılık özellikle edebiyat yapıtının temel özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Edebiyat Kuramı ve Edebiyat Yapıtı

Kuramsal söylem, *theoria*, Elealılardan, Aristoteles'ten beri benimsenen *logos-kosmos* denkliği sayıltısının bir sonucu olarak, tekanlamlı ifadelerin bir bütünü olma savıyla karşımıza çıkar. Herhangi bir konu hakkında birden fazla kuramsal söylem geliştirilebilir; fakat her bir kuramsal söylem, genel terimlerden örülmüş bir ağ olarak, konusu hakkında tekanlamlı bir açıklama getirme girişimi olmak zorundadır. Ne var ki, konu edebiyat olduğunda, edebiyat yapıtının çokanlamlılığı, bir edebiyat kuramı için altından kalkılması son derece zor bir sorun haline dönüşür. Bir edebiyat kuramı, kuşku yok ki, ortada edebiyat diye bir şey varsa olanaklıdır. Bu demektir ki, kuram edebiyatı izler. Kuramın bu *sonradanlığı*, olağan göründüğü kadar yadırgatıcıdır da. Çünkü bir edebiyat kuramı, edebiyata, hemen tüm örneklerin gösterdiği üzere, buyurucu, dikte edici bir tavırla yönelmiş, edebiyat için normlar, kurallar önermekten hiç de vazgeçmemiştir. Oysa edebiyat kuramı ile edebiyat birbirinden hep ayrı kalmıştır. Çünkü kuram dili ile edebiyat dili birbirine yabancıdır. Kuram, tekanlamlılık ve buna bağlı olarak açıklık, gidimlilik (*discursivity*), mantıksal tutarlılık sağlamak, ayrımlar, sınırlar koymak, çerçeveler çizmek zorundadır. Buna karşılık edebiyat, olumlu anlamda gidimsiz, yer yer olumlu anlamda tutarsız olduğundan, hele ifadelerinin çokanlamlılığı nedeniyle tam bir çeşitlilik ve zenginlik sergiler. Edebi dil karşısında kuram dili kuru, katı ve fakir bir dildir. İşte, tam da bu nedenlerle *edebiyat kuramsal söyleme hiçbir zaman tam olarak taşınamaz*. Tersine o, kuramla her karşılaştığında, bu demektir

ki, kuram onun hakkında konuşmaya her başladığında, kuramı içten içe oyar, onun açıklık, tutarlılık ve gidimliliğini tehlikeye sokar. Filozoflar, özellikle her şeyi zapturapt altına alma hevesindeki sistemci filozoflar kurama, *theoria*ya öncelik ve üstünlük tanırlar; fakat edebiyatın ele avuca sığmazlığı, tam da bu yüzden kuramın buyruğuna girmesinin olanaklı olmaması, bu sistemci filozofları ona kuşkuyla bakmaya ve gitgide öfkelendirmeye başlar. Platon, şairi ideal devletinden kovar; Hegel'in, kuramın edebiyat (ve genel olarak sanat) karşısında er geç muzaffer olacağına duyduğu güvenle, "sanatın ölümü"nü ilan ederken bir çeşit intikam duygusuyla hareket etmiş olduğu düşünülebilir. Sistemci olmayan filozofların önemli bir kısmının edebiyatla (ve sanatla) arası hiç de kötü değildir. Hatta bunların bir kısmı edebi dile severek başvurmaktan da sakınmazlar. Bu filozofların en ünlülerinden biri, Nietzsche, bir edebiyat kuramına, hele hele "nesnellik" peşinde koşan bir edebiyat bilimine tam bir kuşkuyla bakar.[11]

Edebiyat kuramı ile edebiyat arasındaki ilişkide, kuramın edebiyat üzerinde tahakküm kurmasını arzulayan sistemci filozoflar ile kuramın edebiyatı dizgin altına alamayacağını düşünen antisistemci filozoflar arasındaki çekişme günümüzde de sürüp gidiyor. Benzeri bir çekişme, 19. yüzyılın ilk yarısında, büyük bölümü hermeneutik geleneği içinde çalışmış olan büyük Alman filologları arasında da yaşanmıştı. Modern filolojinin kurucularından Friedrich Schlegel, edebiyat kuramı ile edebiyat arasındaki ilişkide söz konusu çekişmede gözden kaçan bir üçüncü bağıntı türü bulunduğunu ve doğru ilişkinin bu olduğunu göstermek amacıyla şunları yazmıştı: "Kuramın önemi, sadece ayrı ayrı şiir türlerini yeniden birleştirmek ve nazmı felsefe ve retorikle bir ilişkiye sokmak değildir. O, nazmı ve düzyazıyı, dehayı ve eleştiriyi, sanatsal yaratma ile doğal yaratmayı birbirine katıştırıp eriterek bir potada kaynaştırmak, şiiri canlı ve toplumsal, yaşamı ve toplumu şiirsel kılmak, nükte ve mizahı şiirleştirmek ve sanat formlarını her türlü dayanıklı malzemeyle doldurmak ve humorun kıvrımlarıyla canlandırmak ister; ve zaten onun bunu yapması gerekir."[12]

Ne var ki, Schlegel'in böyle betimlediği bir edebiyat kuramının kendisinin bir yaratma ediminin ürünü, bir sanat ürünü ve bir çeşit edebiyat olacağı da açıktır. Burada görülmesi gereken husus şudur: Bir kuram, edebiyatın (ve genelde sanatın) kuramı olmak istedikçe, kendisinin edebiyata (sanata)

dönüşme olasılığı vardır. Felsefede bu olasılığı olumsuzlayan filozoflar kadar olumlayan (özellikle antisistemci) filozofların da bulunduğu hemen anlaşılabilir.

Bir edebiyat yapıtının kuramsal söyleme büyük ölçüde taşınamaz olmasına rağmen edebiyat kuramlarının edebiyat yapıtlarını ve gitgide edebiyat fenomenini gidimlilik ve tutarlılık gözeterek *açıklamak* konusundaki istekleri, aklın aydınlatıcı gücüne ve her fenomen için bir kuramsal söylem oluşturulabileceğine inanan Aydınlanma felsefesiyle birlikte ortaya çıkmış ve o zamandan beri bir edebiyat kuramı çokluğu ortalığı kaplamıştır. Oysa öyle görünüyor ki, edebiyat yapıtları ve genellikle edebiyat, kuramsal söylemlerin açıklamacı tutumuyla ele alınmaya pek az elverişlidir. Onlar açıklanmayı değil, bizzat içlerinde barındırdıkları her çeşit zenginlik ve özellikle çokanlamlılıklarıyla *anlaşılmayı* ve *yorumlanmayı* bekleyen yapıtlardır. Ve böyle bir *anlama* ve *yorumlama* çabası da yine ve ancak bir *edebiyat hermeneutiği*nin görev alanına girer.

[1] Aristoteles, *Poetika*, Çeviren Samih Rifat, Can Yay›nlar›, ‹stanbul, 2010, 1433-1451.

[2] Platon, *İon*, Çeviren Tacettin Ünlü, Remzi Kitabevi, ‹stanbul, 1998, 46, 48b.

[3] Platon, *Devlet*, Çeviren Sabahattin Eyubo€lu, Remzi Kitabevi, ‹stanbul, 1995, s. 260, 297, 410.

[4] Ernst Cassirer, "Yargıgücünün Eleştirisi", *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, Çeviren Doğan Özlem, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 1997, s. 297.

[5] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cilt 5, Verlag Bruno Cassirer, Berlin, 1922, pr. 47, s. 383.

[6] Latince "ingenium" ve "genius" sözcükleri "doğuştanlık, doğuştan getirme" bildirirler (günümüzün "genetik" biliminin adında da bu anlamı ağırlıklı olarak buluruz). "Doğuştan sahip olunan yetenek" anlamına gelen "deha" (*genius*), ne var ki, 18. yüzyıla kadar geleneksel *mimetist* anlayış doğrultusunda, bu yeteneğin eğitim ve deneyimle (bu demektir ki, büyük ölçüde taklitle) geliştirilmiş en üst basamağı olarak görülür. Oysa dehanın özniteliğinin yaratma olduğu, 18. yüzyıl estetiğinin bir temel sayıltısıdır ve bu sayıltı hemen tüm modern estetik kuramlarının çıkış noktasıdır.

[7] Uwe Japp, "Hermeneutik, Filoloji ve Edebiyat", *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*, Derleyen ve Çeviren Doğan Özlem, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 231-311.

[8] John Locke, *An Essay on Human Understanding* (1690). Türkçesi: *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, Çeviren Vehbi Hacıkadiroğlu, Ara Yayınları, ‹stanbul, 1992, ss. 1-2.

[9] *Apophansis*, Aristoteles mantığında, önermelerin kendileri dışındaki şeyleri gösterdiklerine, yansıttıklarına duyulan inancı ifade eder.

[10] Uwe Japp, a.g.m., ss. 289-290.

[11] Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, cilt 2, Ullstein Verlag, Farnkfurt am Main-Berlin-Viyana, 1973, ss. 137-435.

[12] Friedrich Schlegel, *Athenäum-Fragmente*, No. 116, Schöningh, Münih-Paderborn-Viyana, 1967.

İKİNCİ BÖLÜM
EDEBİYAT HERMENEUTİĞİ

Schleiermacher: Yazarı Kendisinden Daha İyi Anlamak

Hermeneutiğin edebiyat yapıtlarına uygulanmasının ancak 18. yüzyıl sonlarında gerçekleştiğine değinildi. Çünkü yukarıda da belirtildiği gibi, bir edebiyat yapıtı artık, "akıl"ın genelgeçer kurallarına göre açıklanacak bir metin olarak görülmüyordu. "Nesnel" olmak kaygısıyla edebi metne kendinden bir şey katmaktan kaçınan, metni yorumlamayı öznel olmaktan öteye keyfi bir iş sayan, bunu metne ve yazarına saygısızlık olarak gören bir Aydınlanmacı tinle yönelmenin ancak ve sadece bir çeşit çeviri ve şerh etkinliğiyle sınırlı kalacağı görülüyordu. Bir edebi metnin anlamının ortaya çıkarılmasının nesnelci kaygılarından ötürü metin karşısında edilgin kalan araştırmacının, bu kaygıların ötesine geçip yazarın amacını ve metnin anlamını etkin bir şekilde ortaya koymaya gayret etmesi, yani *anlama*, *yorumlama* ve *değerlendirme* edimlerini gerçekleştirmesiyle olanaklı olacağı görülüyor, araştırmacının kendi öznelliğiyle metne yönelen bir yorumcu olması gerekiyordu.

Schleiermacher 19. yüzyılda felsefi hermeneutiğin kurucusu olarak tanınır. Schleiermacher bu kurucu olma onurunu, farklı alanlara ait farklı

metinler için farklı kurallar geliştiren farklı hermeneutikleri (teolojik, filolojik, hukuksal hermeneutikler) birleştirmek, tüm alanlar ve tüm metinler için geçerli anlama ve yorumlama kuralları geliştirmek ve ortaya bir genel hermeneutik koymak istemesi ve bu yolda çaba sarf etmesiyle kazanmıştır. Schleiermacher'in genel hermeneutiği, yazar-metin ilişkisinde odaklanır. Buna göre metin, varoluşunu yazara borçludur ve dolayısıyla metnin anlaşılma ve yorumlanmasında kalkış noktası, yazarın metinde izlediği amaçtır. Schleiermacher'e göre hermeneutik etkinlik, esasen, metinlerde zaten var olan, ama artık geçmişte kalmış olan anlamı yeniden ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda ünlü filolog Böckh, her türlü anlama ve yorumlama çabasının "daha önce bilinmiş olanı yeniden bilmek" olduğunu belirtmişti. Schleiermacher'e göre, yazar yaşadığı dönemin hem oluşturucusu, hem ürünüdür. Dolayısıyla onun ortaya koyduğu metnin anlamını ortaya koymak, yaşadığı dönemin her yönüyle araştırılması, o dönemin tinine nüfuz edilmesiyle olanaklıdır. Hermeneutiği genel anlama ve yorumlama öğretisine dönüştüren Schleiermacher, anlaşılmak ve yorumlanmak istenen metnin bize tamamen yabancı kaldığı bir durumda hermeneutik etkinliğin gerçekleştirilemez olduğunu, bize yabancı gelen herhangi bir şey bar›nd›rmayan bir metin karşısındaysa hermeneutiğe gerek olmadığını söyler. Örneğin, bilmediğimiz bir yabancı dildeki bir metin kadar günlük sıradan konuşmalar da hermeneutik etkinliğin konusu olamazlar. Bunların dışındaki her durumda hermeneutik etkinlik iş başındadır. Edebiyat hermeneutiğindeyse başlıca sorun çokanlamlılıktır. Çünkü edebiyat yapıtında sözcükler kullanıldıkları bağlama ve tarihsel döneme göre farklı anlamlara sahip olabilir. Ancak, Schleiermacher'e göre metnin çokanlamlı olmasına karşılık yazarın niyeti/amacı tektir ve önemli olan da yazarın niyetini/amacını kavramaktır. Schleiermacher bunun için yorumlama sırasında yorumcunun, kendisini yazarın yerine koymasını ister ki, yazarın niyeti/amacı ancak bu yolla ortaya konulabilir. Böyle olunca yorumcu da en az yazar kadar etkindir. Ne var ki Schleiermacher, yazarın niyetinin/amacının; a) yorumcunun metnin yazıldığı dönemin dilinin, tarihsel koşullarının b) yazarın kişiliğinin ve kişisel ilişkilerinin bilinmesi yollarıyla ve empati ve sezgiyle ortaya çıkarılabileceğini söylerken, burada yorumcunun öznelliğinin belirleyici olacağını da görür ve karşılaştırmalı yönteme de başvurulması ve öznelliğin olabildiğince törpülenmesi

gerektiğini de bildirir. Karşılaştırma yöntemi, metni önceden bilinen ve tanınan metinlerle karşılaştırmaya ve böylece onu belli bir kategoriye yerleştirmeye hizmet eder.[1]

Böylece Schleiermacher, empati ve sezgiye ağırlık veren psikolojik yorumlamayı edebiyat metinlerinin yorumlanmasında temel yöntem saymış olur ki, burada onun hermeneutiğinde Kant'ın deha estetiğinin önemli bir etkisi karşımıza çıkar. Kant, "Dehayı en iyi ancak yine deha anlar" demekle, psikolojik yorumlamanın da önünü zaten açmıştı. Schleiermacher'de yorumcunun değeri ve statüsü, yer yer yazarınkinden bile yukarıdadır. Çünkü Schleiermacher'in idealindeki yorumcu dâhi bir yorumcudur ve böyle bir dâhi yorumcunun bir metin için ortaya çıkardığı anlam, yazarın kendi metnine koyduğunu sandığı anlamı da aşabilir. Başka bir deyişle yorumcu, yazarı onun kendisini anladığından daha iyi anlayabilir. Sonuçta Schleiermacher, yorumlama ediminin hiçbir zaman tamamen nesnel olamayacağını, yorumlamada olsa olsa sezgisel bir kesinliğe ulaşılabileceğini belirtmiş olur ki, bu, doğa bilimlerindeki somut kesinlik idealini benimsemiş olan Aydınlanmacı bir "edebiyat bilimi"nin olanağını yadsımayı da içerir.[2]

Dilthey: "Sanat yaşamayı anlamanın organonudur"

Schleiermacher, bir edebiyat yapıtının anlaşılması ve yorumlanmasında doğa bilimlerinin nedensellik ilkesinin yetersizliğini göstermişti. Doğa bilimleri için geliştirilmiş bir yöntemi diğer tüm bilimlere ve bu bilimlerin konularına aynen taşımak, 19. yüzyılda sıklıkla rastlanan bir durumdur. Pozitivizmin edebiyat alanına uygulanmasıyla ortaya çıkmış ve Almanya'da Scherer'in çabalarıyla kurulmuş olan "edebiyat bilimi", döneminin natüralizminin etkisi altındadır ve bu bilim genellikle sanatı ve özellikle edebiyatı hatta, matematiksel formüllerle *açıklamak* gibi bir aşırılığı, herhangi bir yadırgama hissetmeksizin, içinde barındırır. 19. yüzyılda edebiyat alanında pozitivist yöntemlerle çalışan böyle bir "edebiyat

bilimi"nin yazarın yaşamına ve yapıtına ilişkin verileri nedensellik ilkesine dayanarak ve matematiksel formüller içerisinde *açıklamak* istemesi, hepsi de hermeneutik gelenek içerisinde çalışan Ast, Böckh, Schlegel, Bernhardy gibi filologların eleştirilerine hedef olmuştu.

Dilthey, pozitivist yönelimli doğa bilimlerinin yöntemlerinin tin/kültür alanına uygulanmasının sakıncalarını gösterip 19. yüzyılda hermeneutik temelli bir tin bilimleri epistemolojisi geliştirmesiyle tanınır. Dolayısıyla Dilthey için pozitivist yönelimli bir edebiyat bilimi de tinsel/kültürel bir fenomeni, bir yaratma ediminin ürünü olarak edebiyat yapıtını ve genellikle edebiyatı ele almada yetersiz olduğu gibi, edebiyatın ne olduğunun gözden kaçırılmasına yol açması bakımından hatta çarpıtıcıdır. Çünkü Dilthey'a göre edebiyat yaşamın yansıtılış şekillerinden biri ve hatta en önemlisidir ve onun yansıttığı yaşam doğal yaşam değil, psişik enerjinin kültürel formlar içinde ve başta şiir olmak üzere edebi ifade araçlarıyla dışavurulduğu tinsel yaşamdır. Bir edebiyat yapıtı döneminin tininin, "nesnel tin"in bir ürünüdür ve dönemin nesnel tini, bu demektir ki, o dönemin tarihsel koşulları, felsefi, bilimsel, dinsel vd. düşünüş şekilleri, ahlaksal, hukuksal, siyasal düzeni veya düzenleri, yaşama stilleri anlaşılmadan edebiyat yapıtının kendisi de anlaşılamaz. Nesnel tin yorumcuyu da, yazarı da saran ağdır ve yorumcunun, metni anlamasının olanağı her ikisinin aynı ortak tin içinde yer almalarıdır. Başkalarını ve kendimizi ancak başkalarına ve kendimize ait ifadeler zemininde anlayabiliriz. Bu ifadeler içerisinde edebiyat (ve genellikle sanat) ifadeleri, yaşamayı anlamada olduğu kadar tekil bir edebi metni anlamada da başvurulacak temel kaynaktır. Böylece Dilthey, yaşama-ifade-anlama bağıntısı temelinde bir hermeneutik geliştirmek ister ve edebiyat hermeneutiği ona göre, yaşamayı anlamada en önemli yapıtaşları olarak gördüğü edebiyat metinlerini konu edinmesi bakımından genel hermeneutik içinde çok önemli bir yere sahiptir. Dilthey'ın sanata ve edebiyata verdiği önem ve değer, şu ünlü sözlerinde ifadesini bulur: "Sanat yaşamayı anlamanın *organon*udur"; "Edebiyat yaşamanın betimlenmesi ve ifadesidir." Dilthey hermeneutik gelenek içerisinde özellikle şair ve şiir sanatı üzerinde en çok duran filozoftur. Ona göre, şairin yaşamla bağı diğer insanlarınkinden farklı değildir. Ne var ki şair olayları diğer insanlardan farklı yaşar ve farklı algılar ve onun kendini ifade ettiği şiir, o dönemin tininin anlaşılmasında en önemli yorum nesnesidir.[3]

Dilthey, herhangi bir tarihsel dönemde yazılmış bir edebiyat yapıtını, aradaki zaman farkına rağmen anlayabileceğimizi bildirir. Tarihsel dünyayla haşır neşir olmuş ve estetik duyarlılığı yüksek düzeyde olan bir yorumcu herhangi bir tarihsel dönemin tinine önemli ölçüde nüfuz edebilir. Öyle ki Dilthey'da yorumcuya yüklenen rol, Schleiermacher'in yorumcuya yüklediği rolden çok daha yüksek ve çok daha belirleyicidir. Dilthey için de Schleiermacher'de olduğu gibi, yorumcu, yazarı onun kendisini anladığından daha iyi anlayabilir. Fakat Dilthey ayrıca şunu da ekler: Yazar yaratma süreci içinde bazı şeylerin tam olarak bilincinde olmayabilir. Yorumcu kendisini yazarın yerine koyarak hem onun metnini en az onun kadar anlayabilir hem de genel olarak tarihsel dünyanın ve ayrıca özel olarak yazarın yapıtını oluşturduğu dönemin tinine yönelik araştırmaları ve incelemeleri sonucu daha fazla veriye sahip birisi olarak daha fazlasını anlayabilir. Ve en önemlisi, her dönem ve o döneme ait sanat yapıtı kendi tekilliği, biricikliğiyle anlaşılabilir. Çünkü, yinelemek gerekirse, bir sanat yapıtı ne kadar evrenselci bir bakışla ve evrenseli yakalamak için yaratılmış olursa olsun o, belli bir tinsel dönemde yazılmıştır ve o dönemin tininin bir ürünüdür. Böylece Dilthey da yazarı yaratıcı dâhi olarak görmeyi sürdürür; ne var ki, yazarı anlamak ve yorumlamak için kurallar ve yöntemler geliştirmiş olan dâhi yorumculara da gereksinim vardır ve bu gibi kurallar ve yöntemler de ancak dâhi yorumcuların ürünü olabilir. Burada da yaratıcılığı dehaya mal eden Kant'ın deha estetiğinin etkisi açıkça görülür. Sonuçta, Dilthey'ın hermeneutiğinde yazar değil, yorumcu ön plana çıkar. Yorumcunun da yaratıcı yeteneğe sahip birisi olarak görülmesi, Dilthey hermeneutiğini Schleiermacher hermeneutiğinden ayıran en önemli yöndür. Öyle ki, Dilthey'ın filologların kişisel dehalarına ve virtüözlüklerine verdiği önem, onların da bir çeşit sanatçı sayılıp sayılamayacakları sorusunu gündeme getirir. Ve Dilthey'ın böyle düşünmesinde en önemli etken, 19. yüzyılın ilk yarısında filolojiyi yeniden yapılandıran Ast, Böckh, Bernhardy, Schlegel gibi büyük filologların yapıtlarıdır.[4] Yukarıda Schlegel'den yapılan alıntıda, Schlegel'in edebiyat kuramcısı ve yorumcusundan bir çeşit sanatsal yaratıcılık beklentisi içinde olduğu görülmüştü. Dilthey'da bu, bir beklenti olmanın ötesinde verili bir durumdur: "Tıpkı sanat eserlerinin kendileri gibi, bu eserler hakkında gerçekleştirilen *biçimsel açımlama* veya *yorumlama* da mahirane, ustalıklı,

dolayısıyla yine *sanatsal* olan bir yeniden üretici/kurucu anlamanın ürünü olarak gerçekleşir. Usta yorumcular usta sanatçılardır da. Bu yüzden yoğun, derinlikli açımlama veya yorumlama, her zaman belli ölçüde dehaya özgü bir yöne sahiptir."[5]

Gadamer: Aslolan Metindir

Gadamer, Schleiermacher ve Dilthey'ın yorumcunun, yazarı kendisini anladığından daha iyi anlayabileceği şeklindeki düşüncelerinin tüm hermeneutik geleneği etkilediğini, bunda da Kant'ın deha estetiğinin etkisinin bulunduğunu belirtir. Kant'a göre sanat yapıtı bilinçsiz bir yaratmanın ürünüydü ve sanatçı, yapıtını nasıl yarattığını bilmeyen, sadece dehasının buyruklarını yerine getiren birisiydi. Oysa Gadamer'e göre sanatçı, yaşam deneyimlerinin soğukkanlılıkla, bilinçli olarak dökümünü yapan, bu deneyimleri büyük zahmetlerle sanat formu içinde yansıtan bir kişidir. Sanatsal yaratma büyük zahmetler, sıkıntılar ve tinsel çabalarla gerçekleştirilen bilinçli bir üretim tarzıdır. Aslında Gadamer bunları belirtmekle Kant'ın deha estetiğinin temel önermelerini tamamen yadsımış da olmaz. Çünkü onun andığı büyük zahmetler, sıkıntılar ve tinsel çabalar dâhice bir edimin eşliği, yani yaratıcı bir etkinlik olmadan sanat yapıtının ortaya çıkmasını sağlamazlar. Olsa olsa şu söylenebilir: Dehada bilinçsiz bir yön olduğu kabul edilebilir; fakat bu, sanatsal yaratmanın tamamen bilinçsiz olduğu anlamına gelmez. Dolayısıyla Gadamer de Schleiermacher ve Dilthey gibi, yorumcunun da deha sahibi olabileceğini ve yazarı (sanatçıyı) kendisinden daha iyi anlayabilme olanağına sahip olduğunu kabul etmiş olur.[6]

Ancak, Gadamer'i Schleiermacher ve Dilthey'dan ayıran bir nokta vardır ve bu onun kendi hermeneutiğinin anlaşılmasında da ipucudur. Schleiermacher yazarın, Dilthey yorumcunun önceliğini vurgulamışlarken, Gadamer sadece metnin içerdiği anlamı ve söylemek istediğini anlamanın önceliğini vurgular ve metni belli ölçülerde yazardan ve metnin yazıldığı dönemin tininden özerk kılar. Yazar-metin-yorumcu üçlüsü içinde odağa

alınması gereken, bizzat metindir. Amaç artık, yazarı kendisinden bile daha iyi anlamak değil, metni metinde belirtilenlerle sınırlı kalmadan daha iyi anlamaktır. Bu bakımdan, yazarın kendi yapıtı hakkındaki düşüncesi bile yorumcu için bağlayıcı olamaz, yazarın düşüncesi yapıtı hakkındaki farklı yorumlardan sadece birisi olarak görülmek zorundadır. Onun Schleiermacher ve Dilthey'dan ayrıldığı bir temel nokta daha vardır ki bu, onun hermeneutiğinin en önemli yönünün görülmesini de sağlar. Gadamer, yapıtta ifade edilen anlamın, yazarı (Schleiermacher) ve onun dönemini (Dilthey) empatik yoldan anlamakla ortaya konulabileceğini reddeder. Gadamer'e göre, geçmişte kalmış bir anlamı ihya etmek, ona tam olarak ulaşmak olanaklı değildir. Yazılı bir metni anlamak, geçmişteki bir şeyi tekrarlamak değil, onu şimdiki bir anlama ortak etmektir. Bu nedenle anlamanın nesnesi artık, yazarın niyeti de olamaz. Hermeneutiğin nesnesi sadece ve sadece metindir. Metin ortaya çıktıktan sonra yazardan bağımsızlaşır; dolayısıyla anlaşılması gereken, yazardan bağımsız haliyle metnin anlamıdır. Böylece Gadamer metni özerkleştirmekten de ötede özgürleştirir ve tabii bu arada yorumcu ve okur da özgürleşir. Yorumcunun ve okurun metnin "doğru" ve "özgün" anlamını ortaya çıkarmak gibi bir yükümlülükleri yoktur. Yorumcu metnin anlamını ancak kendi düşüncelerini işin içine katarak ortaya çıkarabilir, ki bu durumda "özgün" anlam diye bir şey de kalmaz. Bununla birlikte Gadamer yorumcuya sınırsız bir özgürlük de tanımaz. Çünkü yorumcunun kendi bakış açısını metni anlama çabasına sokmuş olması, sadece, metnin anlamının anlaşılmasına yardım eder. Bu durumda ortaya çıkan anlam ne sadece yazarın metne koyduğu anlamdır ne de yorumcunun tamamen yeniden ve "özgürce" oluşturduğu bir anlamdır; ortaya çıkan ikisinin de katkıda bulunduğu ortak bir üretimdir. Olan şudur: Bir metin anlaşılmak istenirken, yorumcunun ufku ile metnin ufku karşılaşır ve bu karşılaşmadan, ne tamamen metnin kendisine ne de tamamen yorumcuya ait olan bir anlam ortaya çıkar. Gadamer hermeneutiğinin hermeneutik çabayı bir "ufuklar karşılaşması" olayı olarak görmesi, Dilthey hermeneutiğinin metne, ait olduğu dönemin tininden, tarihsel koşullarından hareketle yönelme tavrına tamamen karşıttır.[7] Gadamer'e göre, yorumcunun kendisini yazarın yerine koymak (*transpozisyon*) yoluyla metnin anlamını anlamaya çalışması, kısıtlayıcı bir çalışmadır. Çünkü "metinler yazarlarının öznelliklerinin, onların

yaşamlarının ifadeleri olarak anlaşılmak istemezler.” Ayrıca, metnin anlamını yazarın amacı/niyeti kadar metnin ait olduğu dönemin tinine bakarak ortaya koyma çabası da sınırlayıcı bir çabadır. Çünkü yazılı hale gelmiş olan metin, kendisini, ortaya çıkışını etkileyen etmenlerden ve yazarından kurtarmış ve yeni bağlamlar için olumlu anlamda özgür kılmıştır.[8]

Gadamer’in, yazarın rolünü neredeyse tamamen ortadan kaldıran, sadece metinde odaklaşan bir anlama ve yorumlama tarzı önermesi eleştirilere yol açmıştır. Çünkü yazarın ve ait olduğu dönemin tininin ancak anlama konusu metin çerçevesinde göz önünde tutulması, Schleiermacher ve Dilthey hermeneutiklerinde hep vurgulanan bir şeyin, “anlamanın tarihselliği”nin ortadan kalkması tehlikesini de beraberinde getirir. Çünkü Gadamer özellikle klasik sanat ve edebiyat yapıtlarının tarihsel ürünler olmakla birlikte, bir çeşit tarihüstü değer taşıdıklarını da iddia eder. Bu da okurun ve yorumcunun yapıtın hangi döneme ait olduğunu, o dönemin kendisine ne kadar yakın veya uzak bulunduğunu bilmesini, hatta o dönemin tiniyle bağ kurmasını bile gereksiz hale getirebilir. Yorumcu ve okur edebiyat yapıtıyla baş başa kaldığında, yapıt yorumcunun ve okurun önünde kendi tarihsel bağlamından soyutlanmış bir halde durmaktadır. Öyle ki genellikle sanat yapıtı, bu yönüyle sürekli bir şimdidedir. Bunlar onu yaratıcısından olduğu kadar döneminden de bağımsız kılan yönlerdir. Bu görüşleriyle Gadamer, hocası Heidegger’in etkisinde, hermeneutiği ontolojik ve nesnelci bir zemine oturtma konusundaki çabalarıyla kendisine özgü bir hermeneutik geliştirmiş olur ki, onun bu ontolojisi/nesnelci tavrı sonradan sert eleştirilere de yol açmıştır.[9]

DİPNOTLAR

[1] Metin Toprak, *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat,* Bulut Yay›nlar›, ‹stanbul, 2003, ss. 38-44.

[2] Doğan Özlem, *Tarih Felsefesi*, Say Yay›nlar›, ‹stanbul, 2010, ss. 128-131.

[3] Dilthey'ın şair ve şiir sanatı üzerine belirlemeleri, ileride "Şiir Sanatı" başlıklı bölümde özel olarak ele alınacaktır.

[4] Doğan Özlem, *Metinlerle Hermeneutik (Yorumbilgisi) Dersleri*, cilt 2, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 1996, ss. 18-45.

[5] Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, Çeviren Doğan Özlem, Notos Kitap, İstanbul, 2011, s. 42.

[6] Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1965, ss. 76-85.

[7] Gadamer hermeneutiğinin Dilthey hermeneutiği perspektifinden bir eleştirisi için bkz. Doğan Özlem, *Metinlerle Hermeneutik (Yorumbilgisi) Dersleri*, ss. 353-460.

[8] Metin Toprak, a.g.e., ss. 72-86.

[9] Heidegger ve Gadamer'in ontolojist/nesnelci hermeneutiklerinin eleştirisi için bkz. Peter Szondi, "Über philologische Erkenntnis", *Hölderlin-Studien*, Insel Verlag, Frankfurt, 1967, ss. 9-16; Lorentz Krüger, "Über das hermeneutischen Philosophie zu den Wissenschaften", *Hermeneutik und Dialektik*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1983, ss. 235-267; Emilio Betti, *Die Hermeneutik als allgemenie Methodik der Geisteswissenschaften*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1962; Uwe Japp, "Hermeneutik, Filoloji ve Edebiyat", *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*, Derleyen ve Çeviren Doğan Özlem, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 252-298; Hans Robert Jauss, "Literaturgeschichte als Provokation der Literatunuissenschaft", *Literaturgeschichte als Provokation*, Fink Verlag, Münih, 1970, ss. 130-147.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ŞİİR SANATI

Şiir Sanatı Üzerine Genel/Tarihsel Birkaç Not

Hermeneutik gelenekte genellikle sanat yapıtının ve özellikle edebiyat yapıtının bir yorum nesnesi olarak nasıl ele alındığına, geleneğin üç büyük ustası Schleiermacher, Dilthey ve Gadamer örnekleriyle yukarıda değinildi. Hermeneutik gelenekte bir edebiyat türü olarak şiir sanatı üzerinde ayrıca ve özel olarak ve en yoğun şekilde duran filozofun Dilthey olduğunu görüyoruz. Sanata yaşamayı anlamanın *organon*u olarak bakan Dilthey, edebiyat türleri arasında şiire ayrıcalıklı bir yer ayırır ve büyük şairlerin yapıtlarının dönemlerinin tinini anlamak bakımından önemini sık sık ve bol örneklerle vurgular. Bu örneklere aşağıda yer vereceğim. Fakat daha önce, felsefe tarihinde şiir sanatı üzerine söylenmiş olanlara, sadece birkaç notla sınırlı kalmak üzere, yer vermek gerekecektir.

Platon'un ve Aristoteles'in, sanatı bir *mimesis* etkinliği olarak gördükleri ve onların görüşlerinin 18. yüzyıla kadar etkili olduğu, 18. yüzyılla birlikte sanata bir *poiesis* etkinliği olarak bakılmaya başlandığı yukarıda belirtilmişti. Bu saptama, edebiyat ve tabii ki şiir için de geçerlidir. Ne var ki, şiire yüksek bir statünün tanınmasına daha Rönesans'ta bile rastlanır. Gerçi genel olarak sanat ve özel olarak şiir, bu dönemde de *mimetist* açıdan görülmeye devam eder. Ne var ki, mimetizm, uç vermeye başlayan poetizmle birlikte anılmaya başlar. Özellikle şair, doğayı taklit eden birisi olarak görülmeye devam etmekle birlikte, aynı zamanda yeni ve özgün bir doğanın mucidi olarak da görülmeye başlar; hatta o kadar ki, Rönesans şaire *alter deus* (ikinci tanrı, diğer tanrı) gözüyle bile bakar. Yine o kadar ki, tüm edebi sanatlar "narrare" (anlatma) ile sınırlanmışken, şiir sanatı bir "condere" (yeni bir şey inşa etmek, temellendirmek) yoluyla özgül ve özgün bir gerçekliğin inşası ve etkinliği olarak görülür. Zaten şiirsel yaratma, şiir sanatı anlamında "poesi" (*poetry*, *poésie*) sözcüğü de ilk kez geç Rönesans'ta, 16. yüzyılda kullanılmaya başlar.[1]

Alman Felsefesinde Şiir Sanatı Üzerine Birkaç Belirleme

18. ve 19. yüzyıllar, şiir sanatının ve şairin Rönesans'tan da ötede, tam anlamıyla yüceltildiği yüzyıllar olmuşlardır. İngiltere'de Shaftesbury ve Almanya'da Sturm und Drang (Fırtına ve Atılım) hareketi içinde yer alan düşünürler ve sanatçılar, geliştirdikleri şiirsel coşkuculuk öğretisi doğrultusunda, "şair" ile "yaratıcı"yı eşanlamlı sözcükler olarak kullanmaya başlamışlardır. Aynı dönemde estetik, Almanya'da felsefi düşünmenin en önemli alanlarından biri haline gelmiş ve felsefi estetiğin kurucusu Baumgarten, şiir sanatının üstünlüğünü onun yeni bir dünya yaratabilmesinde bulmuştur. Deha estetiğinin 18. yüzyıldaki öncüsü olan Lessing de benzeri düşüncelere sahiptir. O, şairin yapıntısal figürlerinin, onun dehasının yarattığı başka bir dünyaya ait olduğunu söyler. Lessing, plastik sanatlar ve edebiyat içindeki anlatıcı (*narrativ*) sanatlar karşısında şiir sanatının yarattığı yapıntısal dünyanın, paradoksal gibi görünmekle birlikte, bu dünyanın anlaşılmasında en önemli mihenk taşı olduğunu ekler.[2] Hamann için şiir dili "insan soyunun anadili"dir. Herder de insanlığın ilk dilinin şiir dili olması gerektiğini düşünür. Herder, Vico'yla birlikte şiir sanatına ve genellikle sanata tarihsellik boyutunu katar ki, aşağıda Dilthey'ın büyük şairler üzerine yorumunu ele alırken, onun bu konuda Vico'dan ve Herder'den etkilenmiş olduğuna da değinme fırsatı olacaktır.[3]

Kant estetiğinin ve özellikle bu estetik içinde yer alan deha estetiğinin etkilerine daha önce değindim. Kant, şiire ve şiir sanatına sanatlar hiyerarşisi içinde en yüksek yeri ayırır.[4] Öyle ki, şiir sanatı Kant ile birlikte felsefi düzeye de yükseltilir; çünkü Kant'a göre "Şair idelerle serbestçe oynar" ve şiir sanatı sanatçının bu özgür oyunuyla, felsefi bilginin yanı sıra bir başka çeşit bilgi de ortaya koymuş olur. Kant'ın, şiir sanatını en yüksek yere yerleştiren sanatlar hiyerarşisi Schiller ve Schlegel tarafından da benimsenir ve hatta Hölderlin'de ve genç Schelling'de şiir sanatı felsefe, bilim ve diğer sanatlar karşısında mutlak bir öncelik ve üstünlüğe sahip sayılır. Örneğin Schiller'e göre, "Şiir sanatı insanlığa olanaklı en yetkin ifadesini verebilen en üstün etkinliktir."[5] Schlegel, yukarıda kendisinden yaptığım alıntıdan bir kez daha anlaşılacağı gibi, şiir sanatı ile şiir kuramı ve genel olarak edebiyat kuramını birleştirme peşindedir ve ona göre bir şiir sanatı kuramı şiir sanatı üzerine bir şiir olmak zorundadır. Ve Schlegel'e

göre şiir, felsefe ve bilim arasında kesin sınırlar yoktur ve felsefe (ilk bakışta aykırı görünse de) ve bilim de şiirsellikten nasibini almadan hiçbir şey yapamaz.[6] Hölderlin, şiir sanatının deha sahibinin, dâhinin eliyle sonsuzu sonlu olanda ifade etme, aynı anlama gelmek üzere, mutlak tinin, kendisini deha aracılığıyla tekil ve biricik olanda (ürün olarak şiirde) gösterme etkinliği olduğunu söyler. Schelling için tin felsefesi zaten bir estetik felsefedir; ona göre, "... felsefe ve felsefi yönelimli tüm bilimler şiir sanatının uçsuz bucaksız okyanusu içinde tek bir akıntı halinde akarlar."[7]

Şiir sanatını böylesine yücelten filozoflarımız yanında, onu en yüksek sanat saymayanlar olduğu gibi, onun felsefeden bile daha yukarıya konulmasından hoşlanmayan filozoflarımız da vardır. Örneğin Diderot ve Schopenhauer için en yüksek sanat şiir sanatı değil, müzik sanatıdır. Hegel ise, şiir sanatının felsefenin bile üstüne yerleştirilmesine sert tepki gösterir. Onun *Estetik*'i, çağının sanat felsefesi tartışmalarının bir özetini içerdiği kadar Romantik şiir sanatı anlayışının bir eleştirisini de içerir. Şiirin sadece diğer sanatlar karşısında olmakla kalmayan, hatta tüm tinsel etkinlikler karşısında da öncelik ve üstünlüğe sahip olduğu savı, Hegel tarafından yadsınır. Şiir, artık ne Hamann ve Herder'de olduğu gibi, insan soyunun bir ilk hamlesi ne de Schelling'de olduğu gibi son ilkesidir; tersine o, diğer sanatlardan üstün olsa da en nihayetinde sanatlar arasında bir sanattır sadece. Hegel şöyle der: "Şiir sanatı, tinin ve onun tin olarak dışlaşmasının mutlak ve gerçek sanatıdır. .... Bu yüzden içeriğinin ve konusunun tin olması dolayısıyla, şiir sanatı en zengin, en sınırsız sanattır. Ne var ki o, felsefeden sonra gelir. Ayrıca onun diğer sanatlar önündeki yeri, modern dünyada gerilemiştir."[8] Hegel'e göre şiir sanatı, "din ve bilim olarak felsefenin yüksek mevkii" karşısında onlarla aynı düzeyde olduğunu savlayamaz.[9] Ve Hegel'e göre, şiir sanatının felsefeyle eşdüzey sayılması ve hatta onun felsefeden daha üste konulması, onun gerilemesinin ve çöküşünün de başlangıcıdır. Çünkü ona göre, "Şiir sanatı, sanatlar arasında özel yeri olan bir sanattır. Ne var ki onda aynı zamanda bizzat sanat çözülmeye başlar ve sanat felsefi bilgi karşısında (...) bilimsel düşünmenin düzyazısallığıyla eşdeğer olur."[10] Hegel'e göre Romantik coşkuculuğun bir ürünü olarak çağının Romantik şiir sanatı, bizzat kendi savlarından çıkan

sonuçlar nedeniyle çökecektir ve en üstün sanat olarak şiir sanatının çöküşü, sanatın da sonu ve ölümü olacaktır.[11]

Fransa'da Şiir Sanatı Kuramcılığı

Fransa'da şiir sanatı üzerine felsefi/kuramsal belirlemelerin, çok büyük ölçüde, bizzat şairlerden geldiğini görüyoruz. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Valéry gibi Fransız şiirinin en önemli adları, 1850'li yıllardan sonra, şiir sanatının da en önemli kuramcıları olarak sahnededirler. Onları Alman şiir sanatı kuramcılarından ve estetik filozoflarından ayıran en önemli yön, kuramlarını bir felsefe sisteminden çıkarmak istememeleridir. Onlar "yazar estetiği", "şair estetiği" denilebilecek bir tarz içinde şiir ve şiir sanatı üzerine de düşünürler ve zaten düşüncelerini de çoğunlukla şiirlerinde formüle ederler. Tam da bu yüzden, şiir sanatı kuramı, şiir sanatının anlamına uygun olarak, bir lirik metinler kuramı olmaz; tersine, şiirsel yaratmanın kuramı olur. Baudelaire'e göre şiir sanatı kuramı bizzat sanat kuramı olabilir, olmalıdır. Onun için (Verlaine, Rimbaud ve Mallarmé'de olduğu gibi) modern şiir sanatı, müzik ve resim sanatları iç içe geçmiştir; çünkü onların amaçları birdir. Buna bağlı olarak Baudelaire şiir sanatını bilim veya ahlakla eşitlemek isteyen denemeler karşısında onun (müzik ve resimle iç içe geçmiş haliyle) mutlak otonomisini savunur. Şiir sanatı bu mutlak otonomisini, sürekli, Yeni-Olan'ın peşinde olmakla sağlar. Yeni-Olan'ın şiir sanatınca yüklenilen ortaya çıkarılışı ve gösterilişi, Rimbaud'da Baudelaire'den de daha güçlü şekilde savunulur. Şiir sanatı algının sınırlarını zorlar; onun alanı "bilinmezin düşünülür mantık dışılığı"dır. Mallarmé için de şiir sanatı alışılmışın simgesel yoldan yarılması, kırılması etkinliğidir. Valéry'nin şiir sanatı tanımı, "İfade edilebilir olmayanın sözcüklerin sonlu işlevleri içerisinde ifade edilmesi"dir. "Mutlak şiir" olarak saf şiir, dil aracılığıyla, yaşam deneyiminin katmanlarına nüfuz eder, ki şiir sanatı ile şiir kuramı böyle bir noktada iç içe geçmiş olur. Lautréamont da şiir sanatı ile şiir kuramını birbirine indirger. Hatta ona göre şiir kuramı, şiir üstüne bir üst yazı olması ve sanatsal yaratma ötesi (*metapoetik*) yargılar vermesiyle bir

çeşit saf şiir olarak şiirden daha büyük önem taşır. Bu tür yargılar bir tür yaratma felsefesi içinden verilebilir ki, şair aynı zamanda filozof olmak zorundadır. Bu doğrultuda Lautréamont'un ideali "kesin bir şiir bilimine ulaşmak" olur ve o gitgide şiir ile tarihi de birbirine bağlar.[12]

Topluca bakıldığında, "şiir sanatı" kavramı, 1800'lü yıllarda Alman estetiğinde ve 19. yüzyıl ortalarında Fransa'da çok çeşitli şekillerde belirlenmiş ve kullanılmıştır. Şiir sanatı diğer sanatlarla, bilim ve felsefeyle karşılaştırılmış, bazen felsefenin üstüne, bazen altına konulmuş, ama hemen herkesçe sanatlar hiyerarşisinde en üst yere oturtulmuştur. Almanya'da şiir sanatının felsefeye eşit veya felsefeden daha yüksek mertebede olduğunu ileri sürenler (Schlegel, Hölderlin, Schelling) ile onun sona ereceğini söyleyenler (Jochmann, Hegel) arasındaki tartışma ve hatta çekişmeye karşılık; Fransız modernitesinde şiir sanatının bilim, ahlak ve felsefe karşısındaki önceliğine, üstünlüğüne duyulan inanç çok yaygındır. Fakat Sartre gibi filozoflar da, Hegel gibi, şiir sanatının krizde olduğunu, çünkü sözcüklerin güçsüzlüğünün 20. yüzyılda iyice ortaya çıktığını belirtirler.

Şüphesiz, bugün kimse şiir sanatının ve kuramının ölümünden söz etmiyor. Olsa olsa, edebi dilin kuramsal dilin içini oyduğunu, edebiyatın, özellikle şiir sanatının kuramın dar ve kuru çerçevesi içine sokulamayacağını ileri sürenlerin daha ağır bastığı bir dönemdeyiz. Fakat şiir sanatını (ve genellikle sanatı) bir kuramsal açıklamanın nesnesi kılma tutkusu hâlâ birçok araştırmacıyı yönlendiriyor. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında şiir sanatını modern dilbilimin verilerinden hareketle ve çeşitli yapısalcı kuramlar içerisinde temellendirmeye çalışanlar var. Hatta bunların içinde bazı kuramcılar, "dilbilimsel şiir sanatı" geliştirme peşindeler ve bu konuda Fransız modernitesinin iki büyük şairine, Mallarmé ve Apollinaire'e dayanmak istiyorlar. Ne var ki, onların bu konudaki savlarını Schlegel, 19. yüzyıl başlarının Romantizmi içinde, yukarıda da alıntıladığım üzere zaten dile getirmişti. Şiir sanatı ile şiir kuramını birbirine dayandırmak ve birbirinden üretmek, Schlegel'in bu temel savı ve arzusu, günümüzde çeşitli dilbilim okulları içinde yankılanıyor.[13]

DİPNOTLAR

[1] Käte Hamburger, “Das Wort ‘Dichtung’”, *Literatur und Dichtung*, Stuttgart, 1973, s. 40 ve devamı.

[2] a.g.m., s. 46.

[3] Doğan Özlem, *Tarih Felsefesi*, Say Yay›nlar›, ‹stanbul, 2010, ss. 69-79, 261-277.

[4] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cilt 5, Verlag Bruno Cassirer, Berlin, 1922, s. 326. Bkz. Ernst Cassirer, *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, Çeviren Doğan Özlem, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 343-350.

[5] Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentale Dichtung* (1795-1796), Münih, 1967, s. 717.

[6] Friedrich Schlegel, *Athenäum-Fragmente*, No. 238, Schöningh, Münih-Paderborn-Viyana, 1967.

[7] Friedrich Wilhelm Schelling, *System der tranzendentalen Idealismus* (1800), Meiner, Hamburg, 1957, s. 298.

[8] G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hermann Glockner (Haz.), Sämtliche Werke, cilt 14, Frommann Verlag, Stuttgart, 1927-1940, s. 236.

[9] a.g.e., s. 233.

[10] a.g.e., s. 232.

[11] G.W.F. Hegel, Sämtliche Werke, cilt 12, s. 131.

[12] D. Ewald-N. Rath, “Poesie, Dichtkunst”, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, cilt 7, Schwabe, Basel, 1989, ss. 1000-1008.

[13] Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1968, s. 146 ve devamı.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
DILTHEY'DA TARİH VE ŞİİR

Tarihi Anlamada Edebiyat Yapıtının Rolü

Yukarıda Dilthey'ın edebiyat hermeneutiğinin temel savlarına yer verilmişti ve onun felsefi hermeneutiğin tarihinde genellikle sanatla ve özellikle edebiyat ve şiirle en yoğun şekilde ilgilenen filozof olduğuna değinilmişti. Yazının bu bölümünde hermeneutik geleneğinin diğer büyük filozoflarına, Schlei-ermacher ve Gadamer'e değil de Dilthey'a yer ayırmamın ilk nedeni budur. İkinci olarak, Heidegger'in ve özellikle öğrencisi Gadamer'in olumlu katkıları yanında, hermeneutiği belli bir felsefe yapma tarzı, ontolojisi/nesnelci felsefe yapma tarzı doğrultusunda yeniden yapılandırma girişimlerinin bence çok yerde hermeneutiğin anlamını ve işlevini çarpıtmaya yol açmış olmasıdır.[1] Bu yazının konusu göz önünde tutularak burada ancak şu kadarının belirtilmesini gerekli buluyorum: Schleiermacher'de ve Dilthey'da hermeneutik, tarihi ve tarihselliğiyle insanı, yani kültürü yapan ve yaptığı şeyin, kültürün içinde yaşayan konumuyla insanı anlamanın bir *organon*u olarak işlev kazanır. Özellikle Dilthey, anlamayı sadece tin bilimlerinin temel yöntemi haline getirmez; onu felsefe yapma olanağını sağlayan temel edim sayar. Oysa Heidegger'de ve özellikle Gadamer'de hermeneutik, anlama konusu metnin hem yazardan, hem yorumcudan âdeta bağımsız bir statü kazanmasıyla, her şeyden önce metinleri tarihsellikleriyle anlama, yani onları ait oldukları dönemin tininin/kültürünün ürünleri olarak görme görevinden büyük ölçüde uzaklaştırılmış olur. Ayrıca Gadamer'de sanatçıya (şaire) tanınan statünün hiç de yüksek bir statü olmadığı, onun sanatçıyı (şairi) hatta yer yer bir teknisyene indirgediği de görülür ki, bu onun uzaktan uzağa Aristotelesçi *mimesis* kuramının örtük etkisi altında olduğunu da gösterir.

Dilthey'a dönüyorum. Önce, Dilthey'da şiir sanatının, tarihi ve insanı anlamadaki işlevinin kavranması bakımından, yukarıda Dilthey'a ayrılan sayfalarda belirtilen birkaç noktanın anımsatılması gerekecektir. Daha sonra, filozofun "İnsan ve Tarih Dünyasında Tekilleşme ve Sanat" adlı yazısından[2] yapacağım alıntılarla onun edebiyat hermeneutiğinde şiir sanatının hem kendisi yönünden hem de tarihi anlamak bakımından taşıdığı önemi göstermeye çalışacağım.

Dilthey'a göre edebiyat ve şiir sanatı yaşamanın yansıtılış şekillerindendir ve hatta bu yansıtılış şekilleri içinde en önemlileridir. Bir edebiyat yapıtının, bir şiirin yansıttığı yaşam tabii ki doğal yaşam değil, psişik enerjinin

tinsel/kültürel formlar içinde dışavurulduğu tinsel yaşamdır. Bir edebiyat yapıtı, ait olduğu dönemin nesnel tininin, bu demektir ki, o dönemin tarihsel koşullarının, felsefi, bilimsel, dinsel vd. düşünüş şekillerinin, ahlaksal, hukuksal, siyasal düzen ve düzenlemelerinin, yaşama stillerinin oluşturduğu bir yaşama ağı içerisinde yaratılır. Gerçi edebiyat yapıtı döneminin *mimetik* yoldan ortaya konulmuş basit bir yansısı değildir; o bir yaratıcının özgür ve özgün ürünüdür; ne var ki tüm bunlar, yapıtın ait olduğu dönemin tininin bir ürünü olması gerçeğini değiştirmez. Yapıtta ait olduğu dönemin tinini yansıtmayan, hatta o dönem için aykırı, marjinal yönlere, öyle ki, *novum* olarak nitelendirilebilecek bir Yeni'ye de pekâlâ rastlanabilir. Ne var ki, bu nitelikteki yapıtlar da yarattıkları etkiler bakımından o dönemin tininin/kültürünün ya kapsamını genişleten ya da yeni bir tinsel/kültürel yapılanma için yapıtaşları olan yapıtlar olurlar. Dönemin başat duyuş, düşünüş şekli, ahlaksal, estetik, siyasal değerler topluluğu olarak nesnel tin, yorumcuyu da, yazarı (şairi) da saran ağdır ve bir yorumcunun metni (yazarın ifadesini) anlamasının olanağı da her ikisinin de aynı nesnel tin içinde yer almalarıdır. Böylece Dilthey, *yaşama-ifade-anlama* bağıntısı temelinde bir hermeneutik geliştirmek ister ve edebiyat hermeneutiği, yaşamayı anlamada en önemli ürünler olarak gördüğü edebiyat metinlerini konu edinmesi bakımından tin bilimlerinde ve genel hermeneutik içinde çok önemli bir yere sahiptir. Dilthey şöyle der: "Sanatın yaşama deneyimine dayalı olması ve malzemesini, konu içeriğini bu yaşama deneyiminde bulması, kendiliğinden anlaşılır bir husustur. Sanat, gökyüzünü ve cehennemi, tanrıları ve hayaletleri bile ancak yaşama gerçekliğinde içerilmiş olan renklerle resmeder. Fakat her birimizin yaşama deneyimi de sanatın bu yaşama deneyimine yapmış olduğu etkilerden ayrılamaz .... bizdeki insanın farkına bu yolla varma alışkanlığına sahip olmasaydık; günümüzün insanlık durumunu anlama hususunda elimizde pek az şeyimiz olurdu. Ve sanatın yaşama deneyimi içerisinde temellerini bulduğu nasıl ki kendiliğinden anlaşılır bir şeyse, aynı şey bilim için de geçerlidir. En nihayetinde bilim de, yaşama deneyimi gibi, belirli bir çerçeve içerisinde, sanatsal erke ve sanatsal araçlara bağlıdır/bağımlıdır. Tarih yazımcısı, toplumsal konular üzerinde yazan bir yazar, siyaset düşünürü, ancak sanatsal erk ve araçlar sayesinde insanı ve insani durumları kavrayabilirler."[3] Dilthey, sanatın önemini ve temellerini yaşama

deneyiminde bulması nedeniyle aynı sanat aracılığıyla, yaşamayı anlamanın olanağını ve değerini de şöyle belirtir: "... sanat, yaşantılarımızı ve dolayısıyla içlerinde kuşatılmış halde olduğumuz bu yaşantıların *dar çerçevesini genişletir*. O, karanlık ve sert *iç gözlem*de içerilmiş yaşama bağlamını, *yeniden üretim*in aydınlık, yumuşak sferine yükseltir. O, yaşamın *bizim duyusal/doğabilimsel kavrayışımızdan daha güçlü bir kavrama potansiyeli içerisinde* nasıl göründüğünü gösterir ve yaşamımızı özgül, gündelik faaliyetlerimizin dar çerçevesinden daha ötelere çeker, varoluş ufkumuzu genişletir. Sanat sayesinde kendimizi yaşam karşısında *serbest bir konum*da buluruz (Schiller sanatı oyunla karşılaştırır). Böylece varoluş ufkumuz, birbirlerini bütünleyen birçok dâhinin yarattıklarıyla hatta sınırsızca genişler. Birçok yönüyle sanatçıyla aynı hamurdan olmak zorunda olan tarihçinin yaratıcılığının hakkı yukarıda zaten teslim edilmişti. İnsan yaşamının en içsel, en kişiye özel sayılan yönleri bile tarihsel bir konum ve durum içerisinde yaşanabilir. İnsanın kendi psişik potansiyellerini edimselleştirme şansı da aynı tarihsel konum ve durum içerisinde bulunabilir. Ve insan sahip olduğu psişik potansiyeli, en üst düzeyde ancak tarihsel konum ve durum içerisinde gerçekleşebilen sanatsal yaratmada edimselleştirebilir. Sanat, insanı ve yaşamı anlamanın, bu yüzden *organon*udur."[4]

Dilthey'ın sanatı yaşamayı anlamanın *organon*u olarak görmesinin ardında, kendi döneminde bilimsel, özellikle doğabilimsel yöntemin tarih ve insan dünyasına uygulanmasının doğurduğu olumsuz sonuçlara duyduğu tepkinin de rolü vardır. Dilthey, bu durumu şöyle belirtir: "[Bir] oyunu izlerken artık sadece tasarlamayız, sadece algılamayız; hatta oyun kahramanlarının psişik hallerini yeniden yaşarız. Ve psişik hallere bu içten katılma, şimdi artık hiç de bizim sahnede olup bitenlere duyduğumuz özel bir ilgi/çıkar bağından çıkmış değildir. Bizi kendimizle karşı karşıya getirebilen şey olarak refleksiyon, başkalarının psişik hallerine bu içten katılma hareketimizi öncelemez. Durum tam tersinedir. Psişik hareketlilik ve refleksiyon .... hatta bu yeniden üretici/kurucu/oluşturucu anlamaya, onun sessiz ve derinden akışının önünü kesen ve bu akışı engelleyen pek kaba ve pek sert türde bir set oluşturur. Aklı ve zihinselliği empatinin önüne koymak, insanı ve tinsel yaşamı anlama bakımından, sanıldığının tersine,

çoğu kez basbayağı engelleyicidir. Bu nedenledir ki, sahnedeki oyunun bir episodunda olup biten bir şey oyunun dramatik tasviri sayesinde üzerimizde empatik yoldan çok yakın bir etki bırakırken; oyunun kahramanlarının refleksif/zihinsel yoldan gerçekleştirilen bir analizi, o kahramanların bizden uzaklaşmasına yol açar. Öyle ki, oyuna ve kahramanlara geri dönmek için, artık ancak onlarla yeniden bir empatik bağ kurmamızı sağlayacak yeniden üretici/kurucu/oluşturucu anlamaya başvurmalıyız. İnsani ve tinsel olan şeyler hakkında kesinliği, o da bir dereceye kadar, refleksif/analitik yoldan değil, empati ve anlama yoluyla sağlayabiliriz."[5]

Dilthey, insanı ve tinselliği sanat yapıtları aracılığıyla anlama etkinliğinin önem ve değerini belirlemeye geçmezden önce, insanı ve tinselliği refleksif/zihinsel/analitik yoldan ve sadece dış gözleme dayanarak açıklamak isteyen bir bilim yapma tarzını, döneminin pozitivist bilimi örneğinde özel olarak şöyle eleştirir: "İçsel yaşanmışlık halini, yaşantıyı ve yeniden üretici/oluşturucu/kurucu anlamayı en temelinden düzenleyen, bu demektir ki bunları önceleyen, bunları arkasında bırakma gücüne sahip olan hiçbir bilimsel süreç yoktur. Çünkü bilim yaşamayı önceleyemez; tersine, onun kendisi yaşamanın ürünüdür. Bu tabii ki tin bilimleri için de böyledir ve tin bilimleri, nesnelerinin karşısına onları öncelediği düşünülen ilke, kural, kuram ve yasalarla çıkan doğa bilimlerinin tersine, bu temel olgunun tam olarak bilincindedir ve gerçekten de onlar ancak, Minerva'nın baykuşu gibi, yaşamayı izlerler. Öyle ki, bu içsel yaşanmışlık hali ve kaynağını orada bulan yeniden üretici/oluşturucu/kurucu anlama, tin bilimlerinin ve onların en soyut işlemlerinin bile kendisi üzerinde nihai meşruluklarını kazandıkları ana zemindir. Burada anlama, rasyonel kavrayış içine taşınıp orada onun bir basamağı haline getirilemez. Bir kahramanı veya dâhiyi rasyonalite zemininde kavranılabilir kılmayı denemek, nafile bir çabadır. Onlara ulaşmaya götüren en özgül yol, en öznel yoldur. Çünkü dâhideki gücü idrak etmek konusunda en yüksek imkân, bizzat onun üzerimizdeki etkilerinin yaşantılarında, kendi özgül yaşamımızın bu etkilerle daha ötelere gidip genişleyen alanı içinde bulunur."[6]

Ve böyle bir yüksek anlamayı gerçekleştirecek olan yorumcunun da çok özel bir kişi olması gerektiği, kendiliğinden anlaşılır. Dilthey bunu, yukarıda da alıntılamış olduğum şu sözlerle ifade eder: "Tıpkı sanat eserlerinin kendileri gibi, bu eserler hakkında gerçekleştirilen *biçimsel*

açımlama veya *yorumlama* da mahirane, ustalıklı, dolayısıyla yine *sanatsal* olan bir yeniden üretici/kurucu anlamanın ürünü olarak gerçekleşir. Usta yorumcular usta sanatçılardır da. Bu yüzden yoğun, derinlikli açımlama veya yorumlama, her zaman belli ölçüde dehaya özgü bir yöne sahiptir. Bu demektir ki yoğun, derinlikli açımlama ve yorumlama öncelikle, nesneye (yapıta) karşı içsel yakınlık, yatkınlık ve sempati sayesinde ancak yüksek bir olgunluk derecesine ulaşabilir. Burada saf analitik ve refleksif düşünmenin yapabileceği çok şey yoktur. Açımlama veya yorumlama, insanın tüm psişik ve zihinsel donanımıyla gerçekleştirdiği bir yeniden anlamadır."[7]

Şiirdeki Tarihsellik

Dilthey, alıntılar yapmakta olduğum söz konusu yazısının üçüncü bölümünde, sanatın her zaman tekilleştirici/özgülleştirici bir etkinlik olduğunu, tam da bu nedenle, bir dönemin tekil/özgül kalan ve başka dönemlerden farklı olan tinini anlamada, o tinin bir ürünü olması nedeniyle, sanatın en uygun araç, *organon* olarak görülmesi gerektiğini bir kez daha belirtir. Ona göre, Avrupa tarihindeki büyük çağlar, öncelikle o çağlara özgü edebiyat yapıtlarını ve özellikle büyük şairlerin yapıtlarını anlama/yorumlama yoluyla aydınlatılabilir.

a) Kahramanlar Çağı Tininin Ürünü ve Yansısı Olarak Homeros Şiiri

Dilthey, söz konusu yazısında, yukarıdaki genel belirlemelerden sonra, Avrupa edebiyatı tarihinden örnekler vererek bu belirlemelerini somutlaştırmak ister. Dilthey'ın ele aldığı ilk büyük şair, tüm Avrupa şiirinin de ilk büyük şairi olarak Homeros'tur. Ve Dilthey, Homeros şiirinin döneminin tinini anlamak konusundaki önem ve değerini şöyle ifade eder: "İyonya'daki Grek kolonilerinin teolojik koşullu gelişiminin sınırlarında Homeros'un şiiri durur. .... Eski dünyanın bu en büyük poetik .... eser[in]de olağanüstü bir güç, ataların büyüklüğüne duyulan inanç ile tanrılara duyulan inancın birlikteliği, yaşam ve dünyanın tarafsız bir şekilde kendi

gerçekliği ve nesnelliğiyle görülmesi; evet, bunların hepsi, birbirine geçmiş bir halde ifadeye gelir. Antik insanlığın bu büyük şairinden ilham ve düşünce yönünden etkilenmiş olan şairler birliğinin üyelerinin ne kadar çok olduğunu düşünelim. Nedir Homeros'un şiirinin özellikleri? Bir kere Homeros kendi şiirinde tam bir aristokrat tavra sahiptir. Onun şiirini zarif, ince, özgür düşünceli, dünya dostu bir hava kuşatır. Onun tanrılar devleti, tipsel figürlerin iç ilişkilerini yansıtır. Bu tanrı figürlerinde güç; vicdansız, pişmanlık duymaz, hiçbir dış sınırlamaya bağlı olmayan yaşam atılımıyla birleşmiştir. Bu figürler bu yaşam atılımıyla vicdansız ve pervasız doğa güçlerine yakın dururlar. Homeros destanının insan kahramanları bu tanrılara sadece dıştan bağlıdırlar: Tıpkı Fransız tragedyasında tanrıların kahraman insanları yatıştırması veya tahrik etmesinde olduğu gibi. Çünkü burada şurası açıkça bellidir ki, bu kahramanlar kendi eylemlerinin yasasını kendi içlerinde taşımak zorundadır ve onlardan her birinin gerçek yaşamı, güneş ışınları altındaki yaşamlarından daha uzun sürer. Çünkü ruh, ölümden sonra, kendini bir yarım yaşam, ama yine de bir yaşam içinde, çelişik bir adla 'ölüler ülkesi'nde, yapayalnız ve kaybolmuş bulur. Böylece Homeros'un aristokratik dünyasında kahramanlığın tipsel yönleri, kahramanlığı olanaklı kılan koşullar; güçlülük, bağımsızlık, yapayalnızlık ve kendi başınalık olarak yükselir."[8]

Ve Dilthey, Homeros'un şiirinde betimlenen aristokratik dünyanın ve bu dünyaya özgü değer ve erdemlerin, Grek dünyasını, Grek tinini anlamak bakımından temel ipuçları olduğunu söylerken, "Sanat yaşamayı anlamanın *organon*udur" özdeyişini, yukarıda alıntıladığım cümleleriyle doğrular gibidir. Ve Dilthey, Homeros'un şiiri üzerinden Grek dünyasını anlama çabasının sonuçlarını şöyle toparlar: "Artık şu söylenebilir ki, Homeros'un şiirinde şairin .... içinde hareket ettiği sınırlar bizzat zamanının ve çağının sınırlarıdır. Onun tüm ufku aristokratik toplum tarafından kuşatılmıştır. .... Kişiler arasındaki farklar bu aristokratik toplumda doğaldır; soya, yaşa, mizaca, atılganlığa, daha yüksek menşeye ve şecereye, gücün ve iktidarın ve kahramanlara özgü kuvvetin derecesine göre belirlenir. Tüm bu aristokrat karakterler, kendilerini doğrudan etkileyen sert motiflerle harekete geçerler. Öyle ki, III. Richard, IV. Henry ve Macbeth başta olmak üzere, Shakespeare'in kahramanlarıyla karşılaştırıldığında Homeros'un kahramanlarının hepsi, normal koşullarda bir sükûnete ve huzura

sahiptirler; bunlardan hiçbiri, onlara kendisine ulaşma tutkusu aşılayan ve hep göz önünde bulundurdukları bir amaç bağlamından hareketle, enerji, güç iradesiyle dopdolu, planlı bir şekilde ileriye doğru süreklenmezler. Buradan bakıldığında, buna en iyi örnek bizzat Akhilleus'tur. O, Phitia'da sükûn içinde yaşamayı tahayyül eder ve sadece koşullar dolayısıyla öne itildiğini, lider konumuna sürüklendiğini düşünür. Ve Homeros'un kahramanlarının hepsi, ortalama insanın mütevazı planlarıyla ve beklentileriyle donatılmışlardır. Bu kahramanlardan hiçbiri birey olarak kendilerini diğerlerinden ayıracak özelliklerle donatılmış değildirler ve onları birey kılacak yönleri, kendilerine ait bir dilleri, üslupları, düşünceleri, bu düşüncelerin yontup biçimlendirdiği birer kişilikleri yoktur. Homeros'ta birey yoktur."[9]

b) Yeni Grek Tinini Tragedyada, Tragedyayı Yeni Grek Tininde Anlamak

Dilthey, Homeros'un kahramanlar çağına özgü epik şiirin tragedyanın ortaya çıkışıyla ikinci plana itildiğini, hatta bir ölçüde bir anıya, tarihsel mirasa dönüşüp sadece toplumun belleğinde yaşamaya geçtiğini belirtir. Tragedya ve trajik şiir, Dilthey'a göre, Grek tininin dönüştüğü yeni ve büyük bir hareketin ürünüdür. Yeni tin, kahramanlar çağının tanrı öyküleriyle, mitoslarıyla artık yetinemiyordu. Mitos, yerini *logos*a bırakmaya başlamıştı. Buna bağlı olarak kahramanlık çağına özgü değerlerin yerini de yavaş yavaş akılcı değerler almış, mitik evren tasarımı yerini rasyonel ölçütlere dayalı bir ideal düzen ilkesine bırakmıştı. Öyle ki sadece kahramanların değil, hatta tanrıların varoluşlarının bile bu ideal düzen ilkesine bağlı sayılmaya başladığı yeni bir düşünüş şekli ortaya çıkmıştı. Böyle bir ideal düzen ilkesi tasarımı olmadan tragedya ve trajik şiir ortaya çıkamazdı. Dilthey bu durumu, tragedyanın büyük şairlerini anarak şöyle betimliyor: "Grek tininde tanrıların ideal varlık düzeninin üzerinde veya dışında, bağımsız ve otokton bir nelikleri yoktur. Trajik karşıtlık, tutku ve akıl arasındaki karşıtlık, bu ideal düzen ilkesi sayesinde bağdaştırıldı. Mitosların ahlaksal-rasyonel bakış açısından eleştirilmesi, daha Stesikhoros'un koro şarkılarında dikkat çeker. Aiskhylos ve Sophokles'in en önemli tragedyalarında böyle bir ideal bağlama doğru yöneliş vardır. Hatta Platon'un idealar öğretisi, kendi metafizik formu içinde, bu ideal düzen ilkesinin bir betimlenişidir ve bu ilke ile tanrılar

birliği arasındaki savaşa devlet üzerine yazılarıyla o da katılır. Homeros’ta mitos egemendir; Aiskhylos ve Sophokles’teyse mitos tek başına değildir, onun karşısına *logos* çıkartılmıştır. Öyle ki, Aiskhylos ve Sophokles’in tipleri, birlikli, tutarlı kişilik yapılarına sahip olarak biçim verilmiş tiplerdir. Ve bu kişiler, Attika tragedyasında, *logos*-mitos karşıtlığını benimseyen antitezci bir tavırla kurgulanmışlardır. Homeros’ta anlatıcılıkla (*narration*) sağlanan etki, Attika tragedyasında retorikle sağlanır ve tiplerin çizilmesinde dayanılan karşıtlık, konuşmanın antitezci formları içinde dramatik bütünün tüm öğelerine kadar yayılır. Attika tragedyasında tutkunun ifadesi; betimlemelerdeki abartılı ihtişam, maskeleme ve müzikle desteklenir. Başka bir deyişle bunlar, tragedyaya soluğunu veren *pathos*’un ifade edilişini kuvvetlendirir. Homeros’un tersine, tragedya kahramanlarında dinginlik, tevazu ve sükûnet yoktur; kahramanlar kendilerini bir şeylere kapılmış olarak bulurlar. Konuşmalarda kahramanların ruh hallerinin ve bu ruh hallerindeki değişimlerin ifadesine nadiren rastlanır. Kahramanların kendi iç dünyalarından söz etmeleriyse daha da nadirdir. Kişiler, tam anlamıyla retorik düzlemde, yani karşıt tezli konumları ve konuşmalarıyla belirlenmişlerdir. Ancak, Euripides ile birlikte bu trajik tipler bireysel bir yaşam, bir bireysellik kazanırlar. Özellikle güçlü, iktidar sahibi insan [*Macht-Mensch*], böylesine önemli bir trajik figür, doğal hukuk üzerine refleksiyonun hızlandığı bu dönemde bir bilinç kazanır, kendi güç iradesinin üzerinde kavramlardan oluşmuş, rasyonel/düşünsel bir atmosfer içerisinde soluk almaya başlar. Onun konuşmasında duygu ve tutku belirten sözcükler yanında kavramlar hatta daha ağır basmaya başlarlar. Öyle ki, insanın içselliğinin/tinselliğinin daha önceki tüm betimleme tarzlarının üzerine Platon’un otoritesi damgasını vurmuştur artık. Bu açıdan bakıldığında Platon, Greklerin Homeros’tan sonraki en büyük sanatçısıdır. Onun Sokrates’i, tüm insanlığa mal olmuş iki figürden biridir.”[10]

c) Rönesans ile Reformasyonun Kesişme Noktasında Shakespeare Şiiri

Shakespeare’in Grek tragedyasından etkilenmiş olduğu, bilinen bir şeydir. Bununla birlikte o, Dilthey’a göre, bu etkiler yanında kendi çağının tinsel hareketlerinin de yönlendirdiği bir istikamette yürür. Başka bir ifadeyle,

kendi çağının tinsel hareketlerini anmadan ve anlamadan Shakespeare'i anlamak da olanaklı değildir. Dilthey, 15.-17. yüzyılları kapsayan dönemin, Shakespeare'in yaşadığı dönemin Katoliklik, Protestanlık ve Rönesans arasındaki karşıtlıkların en sıcak şekilde yaşandığı dönem olduğu kadar bilimsel düşünüş tarzının ve kişinin kendi iç bağımsızlığının peşine düştüğü dönem olduğunu da belirtir. "Shakespeare bu yüzyılların yeni idelerinin yön verdiği bir tarihsel atmosfer içinde soluk alıyordu. O, Rönesans'ın ideleri kadar Protestanlığın idelerinin de etkisindeydi. Ve onun o güçlü, benzersiz yaşam ve dünya deneyimi ve duygusu buralardan beslenip gelişti. Rönesans tini ile Protestanlık tininin buluşması Shakespeare'de ifadesini şu noktalarda buluyordu: İçimizdeki enerjiyi saklı tutmamak, onu eyleme dönüştürmek, 'yaşam' denen şeyin de tinsel karakterli bu dönüştürmeyle şekillendiğini bilmek; varoluşumuzu esenliğe ulaştırmak; Protestanlığa özgü ödev bilincine uygun olarak, ahlaksal ödevlerin, toplumsal sorumlulukların gereklerini yeterince yerine getirmek; sahip olduğumuz güç ve yetenekleri serbestçe kullanıp onları daha da geliştirmek; güzelliklere sahip çıkmak; mutluluğu, kendi güç ve yeteneklerimizin yine kendimiz tarafından geliştirilmesinde ve faaliyete geçirilmesinde bulmak; vakar ve itidal içinde yaşayıp adaletli olmak; ölçüyü hep elde tutmak. Yaşamın yeni kuralları bunlardır; bu kurallar hiç de soyut düşünme ürünü şeyler değildir; tersine, insan varoluşunun yine insan eliyle biçimlendirilmesinin araçlarıdır."[11]

Ve Shakespeare, Dilthey'a göre, kendi çağının özgüllüğünü ve bu döneme özgü trajik çatışmanın kaynağını, yukarıda sayılan güçler, eğilimlerle ödevlerin çatıştığı yer olarak insanın iç dünyasında bulacaktır. Trajik olanı yaratan, Grek tragedyasındaki soyut mitos-*logos* karşıtlığı değil, somut psişik güçler ile rasyonel yoldan tasarlanmış ödevler arasındaki gerilim, karşıtlık ve çatışkıdır. Dilthey şöyle devam eder: "Trajik çatışmanın kaynağı insanın kendi içindedir. İnsan, ödevleri ve sorumlulukları ile kaotik ve karanlık tutkuları arasında sıkışıp kalmıştır. Bunlar arasındaki çatışma, onun *psykhe*sinin derinliklerinde bir uyumsuzluk olarak yaşanır. Shakespeare'in trajik karakterleri, psişik olarak hem çok güçlüdürler, hem sık sık patolojik haller yaşarlar. Böylece gözlerimizin önünde, bu uyumsuzluk dolayısıyla, birdenbire kahramanların bu güçlü psişik yapılarından ve aynı psişik

yapının kaotik derinliklerinden, içinde yaşanılan koşullar aracılığıyla ancak gizi açılmış bir şey meydana gelir."[12]

Ne var ki Dilthey'a göre, Shakespeare'in karakterleri çevre koşullarından, tarihsel/tinsel ortamdan hiç mi hiç etkilenmeyen, kendi *psykhe*lerine gömülmüş karakterlerdir. Ve Dilthey bunun nedenini Shakespeare'in dönemine özgü tinsel motiflerle açıklar: "Böylece Shakespeare'de trajik-olan, dünyanın ağırlık ve baskısı karşısında ortaya çıkan uyumsuzluk ve antagonizmada yatmaz; tersine, içte, psişik yapıda, oradaki oransızlıkta, denksizlikte ve uyumsuzlukta yatar .... trajik olanda ne tanrıların ve kaderin, ne *logos*-mitos çatışmasının rolü vardır; onun kaynağı sadece ve sadece insan *psykhe*sidir. Bunun farkına varış, insan hakkındaki bu yeni kavrayış tarzı, yeniçağda 'özgül kişilik' ve 'bireylik' denilen şeyden kastedilenleri de anlamamızı sağlar. Ne var ki, Shakespeare'in kişileri, yukarıda da değinildiği üzere, çevre koşullarından, tarihsel ve tinsel koşullardan sanki hiç etkilenmezler. Çevre koşulları, tarihsel/tinsel ortam, bu kişilerin hırçın, ateşli, heyecanlı ve tutkulu doğalarına hiçbir etki yapmaz veya bu doğaların kendi doğrultularındaki gidişatını asla engellemez. Sanki bu kişiler salt bir enerji halinde kendi psişik yapılarının derinliklerinden fışkırarak ortaya çıkmış gibidirler; dünya, çevre koşulları, tarihsel/tinsel ortam sanki sadece onların hiddetli, hırçın, taşkın *psykhe*lerinin ortaya dökülmesine aracılık eden pasif zeminlerden ibarettir. Shakespeare, tarihselliği ve tarihsel insanı tanımaz; yaşamın koşulları, tarihsel/tinsel ortam, onun için insan *psykhe*sindeki ezeli çatışmanın gösterilmesinde sadece aksesuardır. Bununla birlikte, Shakespeare'in eserleri aslında kendi döneminin tinini yansıtırlar. Doğa bilimlerinin ve mekanizmin doğuş ve yükseliş dönemidir bu dönem. Bu nedenle Julius Caesar da, Othello da farklı çağların ve kültürlerin insanları olsalar da aynı psişik belirlenimleri yaşarlar; aralarında yüzyılların olması, değişik kültürlerin insanları olmaları hiçbir şey ifade etmez. .... Shakespeare, yaşadığı dönemin 'doğa'nın ve 'insan doğası'nın bilimsel/mekanist bir tavırla ve tarihsellikten bihaber bir şekilde ele alan tavrını edebiyatta sürdürür .... onun kahramanlarının eylemleri hiç de içinde bulundukları tarihsel veya toplumsal koşullardan hareketle anlaşılamaz. Shakespeare tarihsel/tinsel belirlenimden habersizdir. Dolayısıyla onun eserleri herhangi bir tarihsel/tinsel döneme hiç de ait ve içkin değildirler; tersine, bu eserler esasında tarihsel/tinsel aidiyetten bağımsız ve bu anlamda

aşkınsal (*transandantal*) bir düzeni anlatıp dururlar. Bu düzende sadece bireyin doğal enerjileri öne çıkar. Böylece insani ilişkilerin hemen tümü de insan *psykhe*sindeki karşıtlık ve koşutluklardan çıkmış olur. Büyük İtalyan fresk ressamlarının yaptıklarına bakıldığında, Shakespeare'in kahramanlarının bu fresklerle sanki daha önce resmedilmiş olduğu duygusuna kapılmamak mümkün değildir. Bu fresklerde geç Rönesans ile doğalcı/doğabilimci yeniçağ başlangıçlarının tininin buluştuğu görülür. Demek ki Shakespeare de esasında bir döneme özgü bir tarihsel/tinsel kavrayış tarzı içerisinde eserlerini yaratmıştır. Bu döneme damgasını vuran tarihsel/tinsel kavrayış tarzıysa, ironik bir şekilde, tarihsellik ve tinselliğin farkına varılamayışı veya hep orada olan tarihselliğin/tinselliğin unutuluşudur. .... Shakespeare'in tiplerinin hepsi çağdaştır; ama 'her zaman-öyle-olma ve kalma' anlamında çağdaştır. Onda 'zamana-özgülük' denen şeye rastlanmaz, onda rastladığımız şey, 'her-zamanlılık'tır. Onun tiplerinin çoğunda sarsılmaz bir kendine güven duygusu kadar başkaları karşısında duyulan şüpheye de rastlarız. Shakespeare bunları 'ortak insan doğası'na ait kılar. Ne var ki bu türlü bir güven ve şüphenin [Shakespeare farkında olmasa da] fazla İngilizvari olduğu da görülebilir."[13]

Öyle ki, Shakespeare de ne kadar "ortak insan doğası"ndan söz etmiş, kişilerini ne kadar tarihsellikten/tinsellikten yalıtık olarak bu "ortak insan doğası"na bakarak geliştirmiş olursa olsun, o bu kişileri ancak kendi toplumunun insanlarına bakarak tasarlayabilirdi. Dilthey, yazısının Shakespeare'in belli başlı tiplerini derinliğine ele aldığı sayfalarında, Machiavelli'nin *Prens*'te çizdiği politikacı tipi, nasıl ki onun kendi döneminin prenslerine, tiranlarına, papalarına, kardinallerine, yargıçlarına bakarak geliştirmiş olduğu bir tipse, Shakespeare'in tiplerinin bazılarının, özellikle II. Richard, Macbeth ve *Kral Lear*'deki Edmund'un da dönemin İngiliz aristokrat politikacıları örneğinde geliştirilmiş olduğunu belirtir. Ne var ki, tarihsellik bilincinden yoksun olan Shakespeare, bu tipleri ezeli-ebedi, evrensel tipler gibi sunmayı sürdürür. Aynı şekilde, onun ödev ve sorumluluk bilincine sahip tipleri de ezeli-ebedi, evrensel tipler olarak karşımıza çıkar. "Shakespeare'in tiplerinde ödev ve sorumluluk bilinci ile tutkuların çatışmasına hep rastlandığını, hatta trajik etkiyi de bu çatışmanın sağladığını belirtmiştik. Shakespeare, ödev ve sorumluluk bilincinin daha ağır bastığı tipleri, büyük bir sempatiyle çizer. Bu tipe karakterini veren

form, Shakespeare’in idealini de belli eder. Bu form akıl, ölçü ve adaletten türer. Anlaşılacağı üzere akıl, ölçü ve adalet, tarihsellik bilincinin yokluğu nedeniyle Shakespeare’de ezeli özler, insanın tutkulu doğasından ve tarihselliğinden bağımsız güçlermiş gibi işlenir ve Shakespeare’in kahraman ve saygıdeğer insanları, kendi iradeleri doğrultusunda akıl, ölçü ve adaleti yaşamlarında ve çevrelerine karşı gerçekleştirmeye çalışırlar. .... Bu karakter formunu en iyi şekilde yansıtan tipler arasında *Julius Caesar*’daki Brutus ve *Hamlet*’teki Horatio da yer alırlar. .... Böylece Shakespeare’in en son idealinde, Stoik Romalı ile her gün sokakta karşılaştığı Protestan İngiliz birbirine bağlanır.”[14]

Tarihteki Şiirsellik

Dilthey, bir kez daha belirtelim, sanatı “yaşamayı anlamanın *organon*u” olarak nitelendiriyordu. Bu, yaşamaya, insan dünyasına, tinsel dünyaya sanat yapıtlarının anlaşılması yoluyla nüfuz etmenin önem ve değerini gösteren bir nitelemeydi ve yukarıda Dilthey’dan yapılan uzun alıntılar, Dilthey’ın kendisinin insan dünyasına, tinsel dünyaya nüfuz etme konusunda ve şiir sanatı örneğinde, sanat yapıtlarını nasıl yorumlayıp değerlendirmiş olduğunu, umulur ki, yeterince göstermiştir. Dilthey, Schiller veya Schelling gibi, şiiri felsefenin önüne koymasa da onu en üstün edebi tür olarak selamlar. Fakat bu sadece estetik yönden anlaşılması gereken bir üstünlük değildir; hatta Dilthey şiire, tarihin, insanın, toplumsallığın anlaşılması bakımından taşıdığı önem nedeniyle de diğer edebi türlerden daha öncelikli bir yer ayırır. Fakat şimdi şunu da belirtmenin sırasıdır: Dilthey’ın sanata, özellikle edebiyata ve daha özel olarak şiir sanatına verdiği önemde belirleyici olan motif, onun bizzat tarihi, insan dünyasını “sanatsal” ve özellikle “şiirsel” saymasıdır. Dilthey’ın özdeyişsel cümlelerinden birisi şudur: “Tarihsel dünya yaratır.”[15] Tarihsel dünya insanın bir inşasıdır, onun önce inşa ettiği ve sonra içinde barındığı bir dünyadır. Ve inşa edilmiş olan bu dünya tümüyle yapaydır; o bir *naturafacta* değil, bir *artefacta*dır. Ve tam da böyle olduğu için insan

tarafından yaratılan ve insanı yaratan bir dünyadır. Kısacası, insan dünyası, tarih dünyası kendi iç dinamiğiyle kendisini yaratan bir dünyadır. Tarih bir *poiesis* ürünüdür; sanatsaldır, hatta karmaşıklığı, yoğunluğu ve kendisini anlama çabasının bizde uyandırdığı estetik haz bakımından şiirseldir ve *tarihin şiirselliği* sadece bir estetik yargı değil, tarihin bir niteliği, hatta tarihin özniteliğidir. Tarihe sanat yapıtları aracılığıyla nüfuz etme gereğinin ardında esasen, tarihin kendisinin bir sanat yapıtının özelliklerini taşıyor olması yatmaktadır.

Ne var ki filozof, tarihçi, filolog birer sanat eleştirmeni, birer estetik özne ve alımlayıcı olarak tarihin şiirselliğinden haz almayı sürdürseler bile onların öncelikli görevi, tarihi, metinlerin incelenmesi ve yorumlanması yoluyla aydınlatmaktır. Başka bir deyişle, filozof, tarihçi, filolog da hiç şüphesiz, metinlerin özgül anlamlarını ortaya koymayı deneyeceklerdir. Zaten özellikle bir edebi metinden alımlayıcı olarak estetik haz alamayan bir yorumcunun metnin özgül anlamına nüfuz etmesi de beklenemez. Bununla birlikte, onların öncelikli görevleri, metnin o dönemin tinselliğinin ürünü olduğunu ortaya koymak kadar, belki daha da önemlisi, o dönemde yarattığı etkiyi ortaya koymaktır. Çünkü filozof, tarihçi ve filolog bir dönemi veya çağı, o döneme ve çağa etki yapan şeyler aracılığıyla anlamak ister. Bir yazılı yapıt, döneminden veya çağından etkilendiği gibi, dönemini veya çağını etkiler de. Dolayısıyla her metin, tarih içindeki yerini etkilenen ve etkileyen olarak bulur. Ve en önemlisi, metni anlamaya yönelik bir edim de etkilenen ve etkileyen bir edim olmaktan kurtulamaz. Bir metni anlama çabasının her zaman ve kaçınılmaz olarak bir yorum olması ve öyle kalmasının nedeni de budur.

Bu noktada, son olarak, edebiyat hermeneutiğinin bir önemli sorununa, edebi yapıtların tekanlamlılığı (*monosemi*) ve çokanlamlılığı (*polisemi*) sorununa Dilthey hermeneutiği içinden getirilen çözüme değinilebilir.

Dilthey için edebi metinlerin çokanlamlılığı bir olağan haldir ve bir metnin edebi metin olmasından kaynaklanır ve bu çokanlamlılığı gidermeye çalışmak da boşunadır. Tam tersine, bir edebi metnin birden çok anlamının bulunması, o metnin değerini artıran bir yöndür. Ne var ki, tekanlamlılık-çokanlamlılık tartışması, estetik zeminde ve edebiyat eleştirisi bağlamında kalmalıdır. Çünkü filozof, tarihçi ve filolog için öncelikli olan, yukarıda da belirtildiği gibi, metnin tarihsel etkisidir. Ve bir metin ait olduğu dönemi

(istisnalar olsa bile) sahip olduğu anlamlardan ancak yaygın olarak benimsenmiş, baskın olan anlamıyla etkiler. Bir başka dönemde aynı metin bir başka anlamla yeniden etkili olabilir. Fakat bir dönemi metnin anlamlarından ancak ve sadece biri etkileyebilir. Metne estetik nesne olmaktan önce bir tarihsel etken olarak bakacaksak, onun, dönemini etkileyen anlamını, tek olan bu baskın anlamı ortaya koymalıyız.[16]

Dil, kendisiyle oynanmaya en elverişli insani fenomendir. Fakat zaten Laplanche/Leclair formülünün gösterdiği gibi[17] dilin kendisi de oynar. Dolayısıyla tarihsel etkililik, dilsel ürünlerin birincil anlamlarının ortaya konulmasında ana ölçüttür. Tarih, dille sınırsızca oynanamayacağının kanıtlarını sunar ve kendisi de bunun kanıtıdır. Bu durum, tüm edebiyatçıların, özellikle şairlerin yaratıcı çabalarına *tarih bilinci*nin eşlik etmesini gerekli kılar.

DİPNOTLAR

[1] Bunun gerekçelerini kitaplarımda açıklamaya gayret ettim. Burada, yazının kapsamını daha da genişletecek ve yazının amacıyla doğrudan bağıntılı olmayan açıklamalara yer vermenin uygun olmadığını düşünüyorum. Bu konuda ayrıca bu yazıdaki 13 ve 14 numaralı dipnotlara bak›n›z.

[2] Wilhelm Dilthey, “İnsan ve Tarih Dünyasında Tekilleşme ve Sanat”, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, Çeviren Doğan Özlem, Notos Kitap, İstanbul, 2011, ss. 34-77.

[3] a.g.e., ss. 35-36.

[4] a.g.e., ss. 37-38.

[5] a.g.e., ss. 40-41.

[6] a.g.e., s. 43.

[7] a.g.e., s. 42.

[8] a.g.e., s. 52.

[9] a.g.e., ss. 54-55.

[10] a.g.e., ss. 55-57.

[11] a.g.e., ss. 60-61.

[12] a.g.e., s. 61.

[13] a.g.e., ss. 61-63.

[14] a.g.e., ss. 65-66.

[15] Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Gesammelte Schriften, cilt 6, Verlag von B.G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1924, s. 153.

[16] Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Gesammelte Schriften, cilt 5, Verlag von B.G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1924, s. 245.

[17] Bak›n›z Birinci Bölüm, dipnot 10.

Kaynakça

Aristoteles, *Poetika*, Çeviren Samih Rifat, Can Yay›nlar›, ‹stanbul, 2010.

Betti, Emilio, *Die Hermeneutik als allgemenie Methodik der Geisteswissenschaften*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1962.

Cassirer, Ernst, *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, Çeviren Doğan Özlem, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 1997.

Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Gesammelte Schriften, cilt 6, Verlag von B.G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1924.

Dilthey, Wilhelm, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Gesammelte Schriften, cilt 5, Verlag von B.G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1924.

Dilthey, Wilhelm, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, Çeviren Doğan Özlem, Notos Kitap, İstanbul, 2011.

Ewald, D.-Rath, N., "Poesie, Dichtkunst", *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, cilt 7, Schwabe, Basel, 1989.

Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1968.

Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1965.

Hamburger, Käte, "Das Wort 'Dichtung'", *Literatur und Dichtung*, Stuttgart, 1973.

Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hermann Glockner (Haz.), Sämtliche Werke, cilt 14, Frommann Verlag, Stuttgart, 1927-1940.

Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar, Derleyen ve Çeviren Doğan Özlem, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 2003.

Jauss, Hans Robert, “Literaturgeschichte als Provokation der Literatunuissenschaft”, *Literaturgeschichte als Provokation,* Fink Verlag, Münih, 1970.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, cilt 5, Verlag Bruno Cassirer, Berlin, 1922.

Krüger, Lorentz, “Über das hermeneutischen Philosophie zu den Wissenschaften”, *Hermeneutik und Dialektik*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1983.

Locke, John, *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, Çeviren Vehbi Hacıkadiroğlu, Ara Yayınları, ‹stanbul, 1992.

Nietzsche, Friedrich, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, cilt 2, Ullstein Verlag, Farnkfurt am Main-Berlin-Viyana, 1973.

Özlem, Doğan, *Tarih Felsefesi*, Say Yay›nlar›, ‹stanbul, 2010.

Özlem, Doğan, *Metinlerle Hermeneutik (Yorumbilgisi) Dersleri*, 2 cilt, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 1996.

Platon, *İon*, Çeviren Tacettin Ünlü, Remzi Kitabevi, ‹stanbul, 1998.

Platon, *Devlet*, Çeviren Sabahattin Eyubo€lu, Remzi Kitabevi, ‹stanbul, 1995.

Schelling, Friedrich Wilhelm, *System der tranzendentalen Idealismus* (1800), Meiner, Hamburg, 1957.

Schiller, Friedrich, *Über naive und sentimentale Dichtung* (1795-1796), Münih, 1967.

Schlegel, Friedrich, *Athenäum-Fragmente*, Schöningh, Münih-Paderborn-Viyana, 1967.

Szondi, Peter, “Über philologische Erkenntnis”, *Hölderlin-Studien*, Insel Verlag, Frankfurt, 1967.

Toprak, Metin, *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*, Bulut Yay›nlar›, ‹stanbul, 2003.